
3 1761 07455846 1

MAURICE CASTELAIN

DOCTEUR ÈS LETTRES

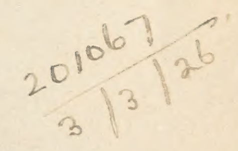
MAITRE DE CONFÉRENCES A L'UNIVERSITÉ DE POITIERS

BEN JONSON

L'Homme et l'Œuvre

(1572-1637)

" Of all styles he loved most to be named Honest. " *Conversations with Drummond of Hawthornden*, XVIII.



PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE & Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

LONDRES, 18, King William Street, Strand

—

1907

A M. AUGUSTE ANGELLIER

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE LILLE

En témoignage de reconnaissance.

Souls of poets dead and gone,
What Elysium have ye known,
Happy field or mossy cavern
Choicer than the Mermaid Tavern?

KEATS.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE III

SON TOUR D'ESPRIT.

CHAPITRE IV

LES PREMIÈRES COMÉDIES.

CHAPITRE V

LES CHEFS-D'ŒUVRE.

CHAPITRE VI

LES DERNIÈRES COMÉDIES.

CHAPITRE VII

JONSON POÈTE COMIQUE.

CHAPITRE VIII

LES TRAGÉDIES.

CHAPITRE IX

LES MASQUES.

CHAPITRE X

LES POÉSIES.

CHAPITRE XI

CONCLUSION.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

AVANT-PROPOS

Jonson est un des premiers littérateurs anglais dont le nom, d'ailleurs écorché, ait été prononcé en France. Dans son *Albion*, qui date de 1644, Saint-Amant parle de ce « Janson », que ses compatriotes ont l'audace de comparer à Sénèque[1]; et l'on sait que les « Comédies de Jazon » figuraient dans la bibliothèque de Fouquet, qui très probablement ne les ouvrit jamais[2]. Depuis le XVIIe siècle on est revenu sur lui à maintes reprises, mais ces jugements vagues et ces traductions inexactes ne pouvaient en donner une idée suffisante. Tout d'un coup, en 1863, paraissaient la brillante *Histoire de la Littérature anglaise* de Taine, où un chapitre vigoureux lui était consacré, et le volume très intéressant de M. Mézières, *Prédécesseurs et Contemporains de Shakespeare*. Il m'a semblé pourtant que le grand rival de Shakespeare, qui a parfois été égalé, sinon préféré au maître lui-même, méritait non pas mieux, certes, mais davantage. Le meilleur moyen de le faire connaître était peut-être de le traduire en français, et Jonson n'est pas de ces poètes dont le charme est intraduisible et se dissipe pour un mot changé. Son œuvre cependant est très inégale et ses pièces, sauf les meilleures, ne présentent pas cet intérêt soutenu qui justifie une traduction intégrale. L'expérience d'ailleurs avait été faite par M. Ernest Lafond en cette même année 1863 ; mais sa traduction, qui n'est pas mauvaise, bien qu'elle manque un peu de hardiesse, ne paraît pas avoir eu un grand succès. Il faut avouer que les choix du traducteur n'étaient pas tous très heureux : il aurait mieux valu donner des extraits de toutes ses œuvres, en choisissant dans chacune les passages les plus caractéristiques, les mieux venus. C'est ce que nous avons essayé de faire, persuadé que deux pages de citations en apprennent plus sur un

1. Cf. J. Texte, *J.-J. Rousseau et les Origines du cosmopolitisme littéraire*, p. 7.
2. Cf. J.-J. Jusserand, *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, p. 138.

auteur que dix pages de banale critique. Cette vérité est particulièrement applicable à Jonson : car on peut contester l'originalité de son talent, on n'en saurait nier la variété Pour donner une idée de sa personnalité littéraire, il fallait donc multiplier les citations [1] ; on ne me reprochera pas, j'espère, d'avoir voulu par ce procédé grossir un livre qui, même sans les extraits, me paraissait déjà trop gros.

Me reprochera-t-on de l'avoir fait si gros ? Il aurait été difficile, même en y mettant le temps, de le faire plus court. Jonson, qu'on l'admire ou non, est un des plus grands noms de la littérature anglaise ; il occupe dans l'histoire du drame anglais une place prééminente, plus importante, a-t-on dit, que celle de Shakespeare ; son influence comme poète et comme dramaturge passe pour avoir été considérable [2]. Si l'on ne peut souscrire à tous les éloges qui lui ont été décernés, si son talent et son importance paraissent avoir été exagérés, il y a lieu néanmoins de tenir compte de ces jugements pour les discuter ou les réfuter. A ne considérer que sa biographie, il faudrait tout un volume pour redresser les erreurs innombrables qui ont été imprimées sur son compte et dont beaucoup se répètent couramment. D'autre part on a publié dans ces dernières années, en Angleterre, en Allemagne, en Amérique, quantité de monographies plus ou moins consciencieuses, qui touchent à sa vie ou à son œuvre : outre les belles études de M. Ward et de M. Fleay sur le drame anglais, je me borne à signaler les travaux de MM. Brotanek, Penniman, Small, Koeppel, Schelling, Reinsch, etc., dont les noms reviendront maintes fois sous ma plume. Il convenait, je crois, de condenser dans un travail d'ensemble qui nous manque les résultats dispersés de toutes ces recherches, non sans les avoir contrôlés et

1. Les citations sont particulièrement abondantes dans les chapitres IX et X ; j'ai voulu ainsi justifier mes conclusions qui vont à l'encontre des idées généralement reçues. J'aurais désiré reproduire plus souvent le texte même, afin que l'on pût mieux juger du style de Jonson ; toute traduction étant forcément trahison, surtout quand le rythme original disparaît, j'ai cru devoir donner au moins les meilleures de ses poésies lyriques, et quelques spécimens des autres, parmi les plus courtes.

2. Cf. Fleay : *Biog. Chron.*, I, 13 : « I cannot pass over in silence one point which has been impressed on me at every step in this long labour : the central importance of Ben Jonson. Fourteen years since, in a conversation with the present Laureate [Tennyson] at his Haslemere mansion, he rebuked me for my comparatively low estimate of his illustrious predecessor... I have since studied Jonson deeply, and I do not exaggerate when I say that, although Shakespeare is the central figure in our dramatic literature, Jonson certainly is the central figure in our dramatic history, etc. »

sur certains points corrigés Le livre de Symonds sur Jonson, qui est une œuvre de vulgarisation hâtive, n'était pas au courant de l'érudition moderne ; celui de M. Swinburne, si riche en aperçus intéressants, se cantonne uniquement sur le terrain littéraire ; tous les deux sont d'ailleurs trop courts pour embrasser les nombreuses questions qui se posent au sujet de notre poète [1]. Il fallait un livre plus complet et plus documenté, où le sentiment esthétique ne fît pas trop bon marché des faits, où le souci des faits n'étouffât pas non plus le sentiment esthétique : c'est ce livre que je voudrais avoir écrit.

On s'étonnera peut-être qu'un Français ose proposer sur un auteur étranger un jugement qui ne soit pas uniquement une impression personnelle. Je pourrais répondre à cette objection en invoquant l'exemple de plusieurs de mes devanciers, qui l'ont réfutée de la même façon convaincante dont un philosophe humoriste prouva jadis le mouvement. Mais je préfère l'aborder directement et la discuter sans ambages. Je reconnais qu'il y a entre les nations ou, si l'on veut, entre les races, de très réelles différences, que la culture la plus profonde n'arrive pas à atténuer ; un Anglais, un Allemand, un Français, peuvent juger les choses de la même façon, ils ne les conçoivent pas de la même manière. Le cosmopolitisme grandissant, qui est un des caractères les plus frappants de notre époque, ne parviendra peut-être jamais à abolir ces particularités initiales et fondamentales ; ces divergences, difficiles à préciser avec des mots, qui tiennent à un ensemble d'associations familières, héritées des générations successives, se font sentir surtout dans les œuvres littéraires, et notamment en poésie, parce que la poésie justement fait appel à ces associations innées, qui relient entre eux les hommes d'une même patrie, d'une même race. Mais il ne faut pas exagérer l'importance de cette parcelle incommunicable qui différencie deux esprits de même famille. Entre deux étrangers, ayant la même forme de caractère et la même tournure d'esprit, il y a plus de ressemblances qu'entre deux compatriotes de caractère et d'esprit opposés : n'y a-t-il pas plus loin de Macaulay à Carlyle que de Macaulay à Guizot ? Tout compte fait, sans mépriser les nuances, je crois qu'il y a plus d'analogies que de dissemblances entre l'Anglais et le Français. Un Français d'esprit curieux, qui a séjourné chez les Anglais et pratiqué leur littérature, sera

1. J'ai dû moi-même supprimer, pour les publier séparément, deux appendices importants qui ont trait à la grande querelle de Jonson avec Marston et Dekker, et à ses relations avec Shakespeare. Cf. *Revue germanique*, janv. et mars 1907.

capable de comprendre et même de goûter les œuvres les plus imprégnées du génie national, les plus éloignées du génie français. Entre ces Saxons et nous Latins, il y a une certaine parenté intellectuelle, une sorte de cousinage qui remonte probablement à la conquête. La légère différence que le tempérament, la sensibilité, le caractère, peuvent créer entre nos esprits permettra même de mieux saisir ce qui est le propre de ces deux génies. Nous sommes peut-être plus sensibles à l'originalité d'un Swift ou d'un Kipling, qui heurte d'un choc plus rude notre façon de sentir et de penser accoutumée. Pour ceux qui sont moins personnels, comme Jonson, ou moins Anglais, comme Shakespeare, cette impénétrabilité prétendue n'existe pas; et si nous avions échoué dans notre dessein, qui était d'abord de comprendre, c'est à des raisons moins générales qu'il faudrait attribuer notre insuccès.

NOTE PRÉLIMINAIRE

SUR LES DIVERSES ÉDITIONS DE JONSON

La plupart des œuvres de Jonson ont été publiées de son vivant. Neuf de ses comédies, ses deux tragédies, un grand nombre de ses masques, ont paru en quartos séparés, dont certains présentent un grand intérêt : on les trouvera décrits chacun dans son lieu. Mais son œuvre complète a été réunie dans une édition en deux volumes, qui est très importante pour l'établissement du texte. Le premier volume a été publié par Jonson lui-même en 1616 : c'est celui qu'on désigne communément sous le nom de Premier Folio. Il contient les pièces suivantes : *Every Man in his Humour*, *Every Man out of his Humour*, *Cynthia's Revels*, *the Poetaster*, *Sejanus*, *Volpone*, *Epicene*, *the Alchemist*, *Catiline*, tous les *Masques* du poète antérieurs à 1616, plus deux recueils de vers, *les Epigrammes* et *la Forêt*. Au point de vue de la correction et de l'impression, ce premier volume est tout à fait remarquable ; mais il n'appelle aucune observation. Il a été publié à Londres, avec la mention suivante : « *Printed by William Stansby*. MDCXVI. » Il n'en est pas de même de la seconde édition, qui parut trois ans après la mort du poète et qu'on appelle assez souvent le Second Folio. Elle porte la mention suivante : « *Printed for Richard Meighen*. 1640 » : les diverses pièces inédites qu'elle contient ont été « entrées » au S. R. le 20 mars 1639-1640 (Cf. ARBER, *Stationers Registers*, IV, p. 503). Elle se compose de deux volumes, dont le premier n'est qu'une simple réimpression du folio de 1616 ; le second présente au contraire diverses particularités curieuses et demande des éclaircissements.

Il est à remarquer d'abord que tous les exemplaires ne sont pas exactement pareils ; mais ces différences ne sont pas très importantes en somme, et Brinsley Nicholson a démontré de façon péremptoire que le volume entier a été imprimé dans les mêmes formes (*Notes and Queries*, 4th Ser., V, 573). Voici la description du volume, d'après l'exemplaire qui se trouve à la Bibliothèque Nationale à Paris (Yk. 15 et 16). Il se compose en réalité de quatre parties distinctes. La première comprend trois comédies : *Bartholomew Fair*, *the Devil*

is an Ass et *the Staple of News*. Le titre général qui manque dans certaines copies est ainsi libellé : *The Workes* | *of* | *Benjamin Jonson.* | *The second Volume.* | *containing* | *these playes* | *viz.* | 1. Bartholomew Fayre. | 2. The Staple of Newes. | 3. The Divell is an Asse | *London.* | *Printed for Richard Meighen.* | 1640. » Chacune des trois pièces porte la mention : « *London.* | *Printed by I. B. For Robert Allot, and are* | *to be sold at the signe of the Beare, in Pauls* | *Churchyard. 1631.* » Elles sont imprimées dans l'ordre suivant : *Bartholomew Fair* (pp. 1-88), *Staple of News* (pp. 1-75), *Devil* (pp. 91-170) : il est évident, d'après la pagination, que *le Diable* devait suivre *la Foire*, conformément à la chronologie. Ces trois comédies, imprimées du vivant de Jonson, ont dû l'être sous sa direction ; elles sont néanmoins remplies d'erreurs, notamment *la Boutique aux Nouvelles*. La seconde partie du volume comprend les *Masques* postérieurs à 1616, en commençant par le *Masque de Christmas* (pp. 1-159) et les *Sous-Bois*, augmentés de quelques traductions (pp. 161-271). Les *Masques* n'ont pas de titre général : le titre des *Sous-Bois* est ainsi libellé : « *Underwoods* | *consisting of* | *divers* | *Poems.* | *By* | *Ben Johnson.* | Martial. *Cineri, gloria sera venit.* | London. | Printed M. DC. XL. » Viennent ensuite : *The King's Entertainment at Welbeck* (pp. 272-280), *Love's Welcome at Bolsover* (pp. 281-285) et le fragment de *Mortimer* (pp. 287-292) : ce dernier porte la mention : « Printed M. D. C. XL. » La troisième partie s'ouvre par la traduction de l'*Art Poétique* (pp. 1-29) : le titre est ainsi conçu : « *Horace* | *his Art* | *of* | *Poetrie.* | Made English | by | Ben Johnson. | Printed M. D. C. XL. » Puis viennent : *the English Grammar*, « printed 1640 » (pp. 31-84) et *Timber ; or Discoveries*, « printed 1641 » (pp. 85-132). La quatrième partie comprend : *the Magnetic Lady*, « printed MCDXL (*sic*) » (pp. 1-62) ; *a Tale of a Tub*, « printed 1640 » (pp. 62-113), et *the Sad Shepherd*, « printed M. DC. XLI », (pp. 114-155). Le fait que les *Discoveries* et le *Sad Shepherd* portent le millésime 1641 est assez embarrassant. S'il y avait une erreur d'impression, elle aurait été corrigée dans certains exemplaires. Il est probable que, le livre étant presque achevé à la fin de l'année 1640-1, l'éditeur qui en dirigeait la publication se décida à y ajouter ces deux œuvres encore inédites, qu'il avait pu hésiter d'abord à publier. Il ajouta les *Discoveries* au troisième groupe, celui des écrits théoriques (*Art poétique, Grammaire*) et le *Sad Shepherd* au dernier, celui des comédies (*Magnetic Lady, Tale of a Tub*). On remarquera que d'un bout à l'autre du volume les signatures se continuent régulièrement dans chaque groupe, par séries de quatre : la seule erreur se présente dans le premier groupe, par suite de l'interversion des deux comédies : *the Staple of News* et *the Devil is an Ass*.

Ce deuxième volume de l'édition de 1640, que nous avons cru devoir décrire en détail, est très inférieur au premier. Même les pièces qui ont été imprimées en 1631, sous la surveillance de l'auteur, sont

médiocrement correctes : le reste est rempli d'erreurs et de fautes d'impression. On a souvent déploré l'état défectueux du texte de Jonson, et sans partager les fureurs de Gifford, on ne peut s'empêcher de regretter que le poète n'ait pas rencontré un éditeur plus compétent. Il faut néanmoins être reconnaissant à celui-ci d'avoir sauvé de l'oubli certaines œuvres de Jonson, que nous n'aurions probablement pas sans lui, et puisque nous avons envers lui une dette de gratitude, il convient de rechercher qui il fut. On s'est pendant longtemps résigné à l'imprécision de l'anonymat ; mais il est aujourd'hui prouvé que le « publisher » du précieux volume fut le vieil ami du poète, Sir Kenelm Digby [1].

L'édition de 1640 était pourtant incomplète : elle ne contenait pas *la Nouvelle Auberge*. La pièce publiée dans un quarto séparé en 1631 fut incorporée pour la première fois à ses œuvres dans le folio de 1692. Cette édition, qu'on désigne communément sous le nom de Troisième Folio, ne comprend qu'un volume, où le texte est disposé sur deux colonnes. Ce n'est pas une édition critique, mais ce n'est pas non plus une simple réimpression du folio de 1640 : on y trouve beaucoup de corrections heureuses, avec aussi maintes fautes d'impression. On en peut dire autant de l'édition de 1716 (1717), qui n'est qu'une entreprise de librairie.

La première édition annotée de Jonson est celle de Peter Whalley (7 vol., 1756) ; mais elle ne mérite aucunement le nom d'édition critique. Whalley, quoi qu'il en dise, n'a collationné que d'un œil distrait les éditions antérieures et donne trop souvent la préférence à celle de 1716, la moins autorisée. Elle a été réimprimée par John Stockdale en 1811, avec les œuvres de Beaumont et Fletcher.

En 1816, le célèbre critique de la *Quarterly*, William Gifford, prétendit nous donner une véritable édition critique de Jonson (London, 9 vol.). Mais il a pris avec son auteur les libertés les plus condamnables, ajoutant, changeant, retranchant, suivant son caprice, sans scrupule et sans hésitation. Les notes qu'il donne sont parfois intéressantes, et la personnalité batailleuse de l'auteur de la *Moeviad* s'y révèle de la manière la plus amusante ; mais il n'était pas équipé pour nous donner une édition définitive de Jonson et le travail reste à faire.

On peut négliger l'édition en un volume de Barry Cornwall (1838)

1 On lit dans un volume intitulé : *Last Remains of Sir John Suckling* (1659) : « Nor are we without a sufficient President in Works of this nature, and relating to an Author who confessedly is reputed the Glory of the English Stage (whereby you'll know I mean Ben : Iohnson) and in a play also of somewhat a resembling name, *the Sad Shepherd*, extant in his Third Volume ; which though it wants two entire acts, was nevertheless judg'd a Piece of too much worth to be laid aside, by the Learned and Honorable Sir Kenelme Digby, who published that Volume. » Address to the Reader before *the Sad One*. Cf. W. W. Greg's Edition of *the Sad Shepherd* (Louvain, 1905).

et les diverses réimpressions qui ont été données du texte de Gifford. Le lieutenant-colonel Francis Cunningham a pourtant corrigé certaines erreurs, ajouté quelques morceaux inédits, et sa réimpression de 1875 (London, 9 vol.) est à l'heure actuelle la plus autorisée des éditions complètes. La plus courante, la plus accessible, est celle de 1871 (London, Chatto & Windus, 3 vol.) : c'est à celle-là, sauf avis contraire, que nous renvoyons le lecteur. Mais, je le répète, le travail est toujours à faire, et l'on doit déplorer qu'un homme comme Jonson, qui compte parmi les plus grands écrivains de l'Angleterre, n'ait pas encore une édition digne de lui. « C'est une des plus grandes et des plus inexplicables lacunes de la littérature anglaise », dit M. Jusserand dans son *Histoire littéraire du Peuple anglais* (II, 766) : espérons qu'elle sera bientôt comblée. La *Clarendon Press* annonce une édition des œuvres de Jonson, due au labeur éclairé de M. Charles Herford : le nom du savant professeur et ses publications antérieures nous garantissent que son travail ne déparera pas la belle collection.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que des œuvres complètes ; il convient de signaler encore plusieurs éditions d'œuvres choisies, bien qu'elles n'aient en général aucune valeur scientifique. Une édition en deux volumes parut à Dublin en 1709 (Printed by S. Powell) : elle comprenait : *Volpone*, *Catilina*, *Bartholomew Fair*, *Sejanus*, *Epicene*, *Every Man in his Humour*, *Every Man out of his Humour* et *the Alchemist*. La Collection de la Sirène (*Mermaid Series*) contient une édition en 3 volumes des œuvres de Jonson où l'on trouve ses meilleures pièces : le premier volume seul, dû au soin de M. Brinsley Nicholson, offre quelque intérêt au point de vue du texte ; on y trouve une introduction du Professeur Ch. H. Herford. John A. Symonds a publié dans les *Canterbury Poets* quelques-unes de ses œuvres et des fragments des autres : l'introduction seule mérite attention. Une édition sur papier mince parue récemment (*Newnes. Thin Paper Classics*, 1905) présente quelques lectures nouvelles ; mais le choix qui présida à la composition du volume est assez étrange : on y trouve *Cynthia's Revels*, mais non pas *Every Man in his Humour*, ni *Bartholomew Fair*.

Il serait trop long d'énumérer toutes les éditions séparées qui existent des comédies ou des autres œuvres de Jonson ; je signalerai seulement celles qui offrent quelque intérêt scientifique. Les dernières années en ont vu éclore un certain nombre, notamment : *The Alchemist*, by Charles A. Hathaway (*Yale Studies in English*, XVII), *Bartholomew Fair*, ed. by Carroll Storrs Alden (*Ibid.*, XXV), *the Poetaster*, ed. by Herbert S. Mallory (*Ibid.*, XXVII), *the Staple of News*, ed. by de Winter (*Ibid.*, XXVIII), *the Sad Shepherd*, ed. by W. Greg (*Materialien zur Kunde des alteren Englischen Dramas*, XI). Parmi les œuvres non dramatiques, il faut mentionner deux éditions des *Discoveries*, l'une du Prof. F.-E. Schelling (Boston, 1892), l'autre de M. Israël Gollancz (*Temple Classics*, 1898) et une édition des *Masques*

par M. Henry Morley. Signalons pour terminer certaines réimpressions annoncées ou en cours d'exécution, dans la collection des *Materialien zur Kunde des alteren Englischen Dramas*, dirigée par le Prof. W. Bang, de l'Université de Louvain, entre autres du folio de 1616 et des quartos antérieurs.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

Arber (**Prof. Edward**), *A transcript of the Registers of the Company of Stationers of London*, 5 vol. London, 1875-1894.

Aronstein (**Ph.**), *Ben Jonson's Theorie des Lustspiels* (*Anglia*, XVII, pp. 466-485). Halle, 1894.

Aubrey (**John**), *Letters written by Eminent Persons in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. London, 1813.

Austin (**W. S.**), *The Lives of the Poets-Laureate*. London, 1853.

Baudissin (**W. von**), *Ben Jonson und seine Schule*, 2 vol. Leipzig, 1836.

Birch (**Thos.**), *General Dictionary, Historical and Critical*, 10 vol. London, 1734-1741.

Brandes (**George**), *William Shakespeare. A critical Study* (trad. anglaise). London, 1899.

Brenneke (**Emil**), *Kulturhistorisches aus Ben Jonson's Dramen* (Inaug. Diss). Halle, 1899.

Brotanek (**Rud.**), *Die englischen Maskenspiele* (*Wiener Beitrage zur Englischen Philologie*, XV). Wien, 1902.

Bruce (**John**), *Ben Jonson's supposed Complicity in the Gunpowder Plot* (*Athenæum*, 1865, april 22).

Buff (**Adolf**), *Every Man in his Humour* (*Englische Studien*, I, 181 sqq.). 1877.

Capell (**Edw.**), *Notes and Various Readings to Shakespeare*, 3 vol. London, 1779-1783.

— *The School of Shakespeare* (forme le troisième volume du précédent).

Cartwright (**R.**), *Shakespeare and Jonson. Dramatic versus Wit-Combats*. (1st Edition. *Anonymous*) London, 1864.

Castle (**E. J.**), *Shakespeare, Bacon, Jonson and Greene*. London, 1897.

Chalmers (**Alex.**). *British Poets*, 21 vol. London, 1810.

Chetwood (**W. R.**), *Memoirs of the Life and Writings of Ben Jonson*. Dublin, 1756.

Cibber (**Theophilus**), *An account of the Lives of the Poets of Great Britain and Ireland*, 5 vol. London, 1753.

Clarendon (**Edward Lord**), *The Life of Edward, Earl of Clarendon.... written by himself*, 3 vol. Oxford, 1827.

Collier (**John P.**), *Memoirs of E. Alleyn; Alleyn Papers; Diary of P. Henslowe*. London (Shakespeare Society), 1841, 1843, 1845.

Collier (**John P.**), *History of English Dramatic Poetry and Annals of the Stage*, 3 vol. London, 1831.

Coleridge (**S. T.**), *Lectures on Shakespeare* (Bohn's Standard Library). London, 1893.

— *Table-Talk, and Omniana* (Bohn's Standard Library). London, 1888.

Cunliffe (**J. W.**), *The Influence of Seneca on Elizabethan tragedy*. London, 1893.

Dekker (**Thos.**). *The Dramatic Works*, 4 vol. London, 1873.

Disraeli (**Isaak**), *Quarrels of Authors* (Anon.). London, 1814.

Dobbell (**Bertram**), *Newly discovered Documents of the Elizabethan and Jacobean Periods* (*Athenæum*, 1901, 23 30 march, 6 13 april).

Donne (**John**), *Poems*, ed. by E. K. Chambers, 2 vol. London & New-York, 1901.

Donnelly (**Ign.**), *The Great Cryptogram*, 2 vol. Chicago & London, 1887.

Drayton, *Polyolbion* (with notes by Selden). London, 1612.

Dryden (**John**), *Works*, ed. W. Scott & G. Saintsbury, 18 vol. Edinburgh, 1882 sqq.

Evans (**H. A.**), *English Masques* (The Warwick Library). London, 1897.

Faust (**Richard**), *Richard Brome* (Inaug. Diss. Halle). Dresde, 1887.

Feis (**Jacob**), *Shakespeare and Montaigne*. London, 1884.

Fleay (**F. G.**), *A Biographical Chronicle of the English Drama*, 2 vol. London, 1891.

Friesen (**H. Freiherr von**), *Ben Jonson : eine Studie* (*Jahrbuch*, etc., X, 127-149).

Fuller (**Thos.**), *The History of the Worthies of England*, 3 vol., 1840.

Genest (**John**), *Some account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830*, 10 vol. Bath, 1832.

Gilchrist (**O. G.**), *An Examination of the charges... of Ben Jonson's enmity towards Shakespeare*. London, 1808.

— *A Letter to W. Gifford, Esq.*, on the late edition of Ford's Plays. London, 1811.

Gosse (**Edm.**), *Seventeenth Century Studies*. London, 1883.

— *From Shakespeare to Pope*. London, 1885.

— *The Jacobean Poets*. London, 1899.

Greg (**W.-W.**), *A List of English Plays written before 1643*. London, 1900.

Grossmann (**Hellmuth**), *Ben Jonson als Kritiker* (Inaug. Diss. Iena). Berlin, 1898.

Hazlitt (**Wm.**), *The English Comic Writers* (Bohn's Standard Library). London, 1899.

— *Lectures on the Literature of the Age of Elizabeth* (ibid.). 1895.

Henderson (**W. A.**), *Shakespeare and Sejanus* (*N. & Q.* 1904, june 30).

Herford (**C. H.**), Article Jonson (*D. N. B.*). London, 1892.

— *Studies in the literary Relations of England and Germany in the 16th Century*. London, 1886.

— *Introduction to the edition of Ben Jonson* (Mermaid Series), London, s. d.

Hermann (**E.**), *Ergänzungen und Berichtigungen der hergebrachten Shakespeare Biographie*, 2 vol. Erlangen, 1884.

Hermann (E.), *Weiteren Quellenmassigen Beitragen zu Shakespeare's literarischen Kampfen*. Erlangen, 1881.

Herpich (C. A.), *Shakespeare and Ben Jonson : Did they quarrel ?* (N. & Q , 1902, april 12).

Herrick (Robert), *Poetical Works*, ed. Saintsbury, 2 vol. London, 1893.

Hoffschulte (H.), *Uber Ben Jonsons altere Lustspiele* (Program). Munster, 1894.

Hofmiller (Jos.), *Die ersten sechs Masken Ben Jonson's in ihrem Verhaltnis zur antiken Literatur* (Inaug. Diss.). Munich, 1901.

Hollstein (Ernst), *Verhaltnis von B J.' s « the Devil is an Ass » und John Wilson's « Belphegor »*, etc. (Inaug. Diss.). Halle Wittenberg, 1901.

Holmes (Nath.), *The Authorship of the Plays attributed to Shakespeare*, 2 vol. New-York, 1866.

Holthausen, *Die Quelle von Ben Jonson's « Volpone »* (*Anglia*, X, 519-25), 1889.

Howell (James), *Epistolæ Ho-Elianæ*, ed. J. Jacobs London, 1890-2.

Hunt (Leigh), *Men, Women and Books*, 2 vol. London, 1847.

Ingleby (C. M.), *Shakespeare's Bones*. London, 1882.

Knight (Chas.), *Studies of Shakespeare*. London, 1849.

Koeppel (Emil), *Quellen Studi-n zu den Dramen Ben Jonson's, John Marston's, und Beaumont & Fletcher's* (*Munchener Beitrage*, etc., XI). Erlangen et Leipzig, 1895.

Kramer (F.), *Das Verhaltniss von D. Garricks « Every Man in his Humour » zu dem gleichnamigen Lustspiel Ben Jonsons* (Inaug. Diss.) Halle, 1903.

Kyd (Thos.), *Works*, ed by F. S. Boas. Oxford, 1901.

— *The Spanish Tragedy*. Hergb. von Josef Schick. Berlin, 1901.

Lafond (Ernest), *Contemporains de Shakespeare, Ben Jonson* (trad. française), 2 vol. Paris, 1863.

Laing (David), *Notes of Ben Jonson's Conversations with Drummond of Hawthornden* (Shakespeare Society). London, 1842.

Langbaine (Gerard), *An Account of the English Dramatic Poets* (with ms. notes by Oldys) Oxford, 1691.

Lee (Sidney), *A Life of William Shakespeare*. London, 1899.

Lingard (John), *Histoire d'Angleterre*, etc. (trad. de Roujoux), 5 vol. Paris, 1846.

Maass (Heinr.), *Ben Jonsons Lustspiel « Every Man in his Humour » und die gleichnamige Bearbeitung durch David Garrick* (Inaug. Diss.). Rostock, 1903.

Malone (Edm.), *An Historical Account of the Rise and Progress of the English Stage, etc.* London, 1790.

Marston (John), *Works*, ed. by A.H. Bullen, 3 vol. London, 1887.

Masson (David), *William Drummond of Hawthornden*. London, 1873.

Mézières (A.), *Prédécesseurs et Contemporains de Shakespeare*. Paris, 1881.

Motley (J. L.), *History of the United Netherlands*, London, 1867.

Naumann (Julius), *Die Geschmacksrichtungen im englischen Drama, bis zur Schliesung der Theater*, etc. (Inaug. Diss.). Rostock, 1900.

Newcastle (Margaret Duchess of), *CCXI Sociable Letters*. London, 1664.

Nicholson (**Brinsley**), *On the Dates of the two Versions of Every Man in his Humour* (*Antiquary*, VI, 15-19 et 106-110).
— *The Orthography of Ben Jonson's name* (*Antiquary*, II, 55), 1880.
— *Johnson or Jonson* (*N. and Q.*, 1888. march 10).
Nichols (**John**), *The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth*, 4 vol. London, 1788-1821 (2e édition, 3 vol., 1823).
— *The Progresses, Processions and Magnificent Festivities of King James the First*, 3 vol. London, 1828.
Ordish (**T F.**), *Shakespeare's London*. London, 1904.
Penniman (**J H.**), *The War of the Theatres*. Boston, 1897.
Phillips (**Edward**), *Theatrum Poetarum*. London, 1675.
Reed, *Herrick's Indebtedness to B. J.* (*Modern Language Notes*, XVII).
Reinsch (**Hugo**), *Ben Jonsons Poetik und seine Beziehungen zu Horaz* (Inaug. Diss. Munich). Naumburg, 1898. (Cf. *Munchener Beitrage zur Romanische und Englischen Philologie*, XVI, 1899.)
Rymer (**Thos.**), *A Short View of Tragedy ; its Original Excellency and Corruption, etc.* London, 1693.
Sægelken (**Ch.**), *Ben Jonsons Romer Dramen* (Inaug. Diss). Bremen, 1880.
Saint-Evremond, *Œuvres mêlées*, 7 vol Amsterdam, 1706.
Samter (**Frida**), *Studien zu Ben Jonson mit Berucksichtigung von Shadwells Dramen* (Inaug. Diss.). Berne, 1901.
Schelling (**Felix**), *Ben Jonson and the Classical School* (Publications of the Modern Language Association of America, vol. XIII, 2. Baltimore, 1898).
Schmidt (**Alex.**), *Gesammelte Abhandlungen*. Berlin, 1889.
Schmidt (**Imm.**), *Ueber Ben Jonson's Maskenspiele* (*Herrig's Archiv*, XXVII), 1860.
Selden (**John**), *Titles of Honour*. London, 1614 (2e édit., 1631, fol.).
— *Table-Talk*, ed. by S. H. Reynolds. Oxford, 1892.
Shakespeare (**William**), *Dramatic Works*. Supplement to the edition of 1778, etc., with notes by Edm. Malone. London, 1780.
— *The Works of W. S.*, ed by W. A. Wright (The Cambridge Shakespeare), 9 vol. London, 1895.
Sidney (**Philip**), *An Apologie for Poetrie*, ed. by E. S. Schuckburgh. Cambridge, 1891.
Small (**R.-A.**), *The Stage-Quarrel between Ben Jonson and the so-called Poetasters* (*Forschungen zur englischen Sprache und Literatur*, I). Breslau, 1899.
Smith (**Nichol**), *Eighteen Century Essays on Shakespeare*. Glasgow, 1903.
Smith (**G. G.**), *Elizabethan Critical Essays*, 2 vol. Oxford, 1904.
Spingarn (**J. E.**), *History of Literary Criticism in the Renaissance*. London, 1899.
Staunton (**Sir H.**), *The great Schools of England*. London, 1865.
Symmes (**H. S.**), *Les débuts de la Critique dramatique en Angleterre jusqu'à la mort de Shakespeare*. (Paris, thèse-lettres), 1903.
Swinburne (**C.-A**), *A Study of Ben Jonson*. London, 1889.
Symonds (**J.-A.**), *Ben Jonson* (*English Worthies*). London, 1888.
— *Shakespeare's Predecessors in the English Drama*. London, 1884.

Taine (**Hippolyte**), *Histoire de la Littérature anglaise* (6e édition), 5 vol. Paris, 1886.

Taylor (**John**), *The Pennyles Pilgrimage, or the Money-lesse perambulation from London to Edenborough*. London, 1618.

Thomson (**James**), *Biographical and Critical Studies*. London, 1896.

Vogt (**Adolf**), *B. J.'s Tragödie « Catiline his Conspiracy » und ihre Quellen* (Inaug. Diss.). Halle, 1903.

Weildler (**W.**), *Das Verhaltniss von Mrs Centlivres « The Busy Body » zu Molière's « l'Etourdi » und B. Jonson's « the Devil is an Ass »* (Inaug. Diss.). Halle, 1900.

Waldron (**F. G.**), *The Sad Shepherd of B. J. continued*, etc. London, 1783.

Ward (**A. W.**), *History of English Dramatic Literature to the death of Queen Anne* (2nd Edition), 3 vol. London, 1899.

Welch (**Joseph**), *A List of Scholars of St-Peter's College, Westminster School*, etc. London, 1788.

Wilke (**Wilhelm**), *Metrische Untersuchungen zu B. J.* (Inaug. Diss.). Halle, 1884.

— *Anwendung der Rhyme-test und Double-endings test auf B. Jonson's dramen* (*Anglia*, X, 512 sqq.).

Wilkins (**David**), *Life of Selden*, in *Works of Selden*, 3 vol. London, 1726.

Wood (**Anthony**), *Athenæ Oxonienses*, ed. by Dr. Phil. Bliss, 4 vol. 1813-1820.

Wood (**Henry**). *Shakespeare burlesqued by two fellow-dramatists* (*American Journal of Philology*, XVI, 273 sqq.). Baltimore, 1895.

Woodbridge (**Elizabeth**), *Studies in Jonson's Comedy* (*Yale Studies in English*, V), Boston, New-York and London, 1898.

Zouch (**Thos**), *Walton's Lives of Donne, Wotton, etc*, *with Notes and Life of the Author*. York, 1796.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

G.-C. = Jonson's Works, ed. Gifford-Cunningham.
S. R. = Register of the Stationers of London.
N. & Q. = Notes and Queries.
D. N. B. = Dictionary of National Biography.
C. S P. D. = Calendar of State Papers (Domestic).
Conv. = Conversations with Drummond.
Disc. = Timber or Discoveries.

BEN JONSON

CHAPITRE I

La Vie du Poète.

Quoi qu'en aient dit les avocats de la théorie baconienne, on sait de science certaine assez peu de choses sur le grand rival de Shakespeare [1]. Sans doute nous avons sur l'auteur du *Renard* des renseignements plus nombreux que sur l'auteur d'*Hamlet ;* et rien dans ces données premières ne paraissant mystérieux ni contradictoire, on peut raisonnablement espérer qu'il ne viendra jamais à l'esprit de quelque érudit d'Amérique de contester l'authenticité du *Volpone* ou de *l'Alchimiste* et d'en attribuer la paternité à Camden, à Selden ou (qui sait ?) à Bacon lui-même. La vérité est qu'avant Milton, on a peu de renseignements sur la biographie des grands écrivains, sauf pour ceux qui étaient désignés d'avance à l'attention de leurs contemporains par la distinction de leur naissance, comme Bacon ou Philip Sidney. Du roturier Jonson, si nous savons plus de choses que d'autres écrivains issus du peuple comme lui, de Marlowe ou de Fletcher, de Daniel ou de Middleton, c'est qu'il vécut plus long-

1. Voir Ig. Donnelly, *The Great Cryptogram*, I, 75, et Nath. Holmes, *The Authorship of Shakespeare*, etc., *passim*. Les défenseurs de cette thèse étrange, pour prouver que Shakespeare était un simple prête-nom, prétendent que s'il avait été l'auteur de ses œuvres, nous aurions au moins autant de renseignements sur lui que sur Jonson. Ils ne tiennent pas compte de ce fait, que si nous connaissons la vie de l'un mieux que celle de l'autre, cela tient uniquement à un hasard. Si nous n'avions pas les *Conversations avec Drummond*, nous n'aurions guère sur Jonson que des légendes. Il faut remarquer d'ailleurs que toutes ces légendes contradictoires se rapportent à sa jeunesse ; sur Jonson « arrivé », nous ne savons quasiment rien. S'il était né à Londres, s'il avait été élevé dans une grande école, nous aurions peut-être sur Shakespeare plus de renseignements, je ne dis pas plus de certitudes.

temps, et plus près de la Cour ; c'est aussi qu'il a parlé de lui-même assez volontiers, dans les préfaces, dédicaces et prologues de ses pièces, dans certaines de ses poésies, voire même de ses comédies; qu'il s'était attiré par son érudition la faveur de quelques grands seigneurs et de quelques savants, par sa bonne humeur l'amitié de quelques poètes, que réunissait le culte de Bacchus et qui ont parlé de lui ou lui ont écrit, en vers et en prose ; c'est surtout qu'ayant été visiter, pendant un voyage en Ecosse, un de ses confrères en poésie, Drummond de Hawthornden, son hôte eut l'heureuse idée de lui faire conter son histoire et de noter pour la postérité certains de ses propos. Les *Conversations* sont le plus précieux document que nous ayons sur la biographie de Jonson ; et l'on donnerait beaucoup pour posséder l'équivalent sur son grand rival. Mais comme Drummond est assez suspect, non pas de malveillance, mais d'une incompréhension calédonienne envers un esprit différent du sien, on ne saurait admettre sans contrôle toutes ses assertions[1]. Nous aurons à discuter aussi certaines légendes, qui se sont cristallisées autour de son nom et qui ont trait, pour la plupart, à une prétendue jalousie que notre auteur aurait éprouvée pour Shakespeare et que les commentateurs de ce dernier ont tout fait pour accréditer. Mais s'il faut rejeter certaines anecdotes et atténuer quelques affirmations, il reste encore assez de documents précis et de faits indiscutables pour qu'on puisse reconstituer dans leurs grandes lignes la vie et la personnalité du poète[2]. C'est ce que nous allons essayer de faire, regrettant

1. Sur Drummond, en dehors du *D. N. B.*, consulter l'excellent livre de David Masson : *William Drummond of Hawthornden* (1873). Les *Conversations* recueillies par Drummond dans les circonstances qu'on verra plus loin constituent pour les événements de la vie de Jonson un document unique : il faut seulement se tenir en garde lorsque D., au lieu de rapporter des faits, introduit des jugements sur son hôte. Gifford, qui d'ailleurs n'a pas connu le texte exact des *Conversations,* tenait D. pour un « faux-bonhomme », qui faisait bon visage au poète et prenait plaisir à le déchirer en dessous. Il est certain que le portrait qu'il en a tracé n'est pas très flatteur en somme ; mais on aurait tort de croire que D. fût malveillant de parti pris. Le laird de Hawthornden avait l'âme délicate et noble, mais c'était une nature timide et modeste, qui fut abasourdie par l'assurance et la vivacité du vieux Ben, et qui ne sut pas voir le métal précieux caché sous ce minerai assez rude.

2. En dehors de ses œuvres et du théâtre contemporain, en dehors aussi de ce que j'appellerais les documents indirects (*Henslowe's Diary*, *Stationers Registers*, *State Papers*, *City Records, etc.*), les témoignages que nous avons sur la vie et la personne de Jonson nous viennent presque tous de gens qui ne l'ont pas connu. Ni Aubrey (1626-1697), ni Wood (1632-1695), ni Langbaine (1656-1692), ni Oldys (1696-1761), ne l'ont jamais vu. Seuls Walton (1593-1683) et Fuller (1608-1661) ont pu lui parler : la chose d'ailleurs n'est point sûre, pour le second du moins. Il faut

toutefois, comme dit Renan quelque part[1], de ne pouvoir user « d'encres diversement teintées » pour distinguer d'une manière frappante les choses qui sont absolument sûres de celles qui sont seulement probables, et même tout à fait douteuses[2].

I

Benjamin Jonson, que ses contemporains, et la postérité à leur exemple, ont appelé familièrement Ben Jonson, vit le jour à Westminster; mais la date exacte et même approximative de sa naissance est inconnue[3]. Comme il déclarait lui-même au mois de janvier 1619

donc, pour essayer d'établir la vérité, tenir compte de ce fait que toutes les assertions apportées sur son compte sont de deuxième ou de troisième main. On sait comment se déforment les récits et comment se forment les légendes. La règle sera de n'accepter comme probable que ce qui n'est pas contraire aux *Conversations*, Drummond seul faisant autorité, en dehors des réserves faites plus haut.

1. *Histoire du Peuple d'Israël*, tome I, Préface, page xv.

2. La vie de Jonson a été maintes fois écrite : je mentionnerai seulement les plus importants de ses biographes : Fuller (*History of the Worthies of England*, 1662), Aubrey (*Lives of Eminent men*, 1680), Anthony Wood (*Athenae Oxonienses*, 1690), Langbaine (*Account of the English Dramatick Poets, with Ms. Notes by* Oldys, 1691), Birch (*Dict. of General Biography*, 1738), Cibber (*Lives of the Poets*, 1753), Chetwood (*Memoir, etc.*, 1756), Whalley (en tête de son édition, 1756), Chalmers (*British Poets*, 1810). La première biographie sérieuse est celle que Gifford a mise en tête de son édition (1816) ; mais, outre qu'elle est encombrée d'appréciations littéraires et de polémiques oiseuses, Gifford n'était pas assez exempt de parti pris, il était trop batailleur, pour conquérir la vérité modeste et réfléchie. On s'est pourtant contenté de son *Memoir* jusque vers la fin du xix[e] siècle : la courte monographie de J. A. Symonds (*English Worthies*, 1888) n'a pas de prétention scientifique. On peut en dire autant de l'article de James Thomson (« B. V. »), paru vers 1879 dans *Cope's Tobacco Plant* et réimprimé en 1896 dans un volume intitulé : *Biographical and Critical Studies*, qui est un travail de vulgarisation facile. Mr F. G. Fleay, dans sa *Chronique biographique, etc.* (1891), a esquissé la première biographie critique du poète, discutant les assertions hasardeuses et les dates erronées de Gifford et éclaircissant certains points obscurs. Enfin le Prof. C. H. Herford, qui avait déjà donné une introduction intéressante à l'édition de Brinsley Nicholson (*Mermaid Series*, s. d.), a condensé dans le précieux *Dictionnaire de Biographie nationale* (vol. XXX, 1892) tous les renseignements certains que nous possédons sur l'auteur du *Renard*. Nous n'aurons à rectifier dans ce résumé très bien fait que des erreurs légères, tandis que certaines affirmations de M. Fleay doivent être fort atténuées. Mais ces deux guides ont droit à nos remerciements, l'un pour sa scrupuleuse exactitude, l'autre pour ses intuitions lumineuses.

3. Suivant Aubrey, Jonson aurait été originaire du même comté que Shakespeare : « *I remember when I was a scholar at Trin. Coll. Oxon. 1646, I heard Mr. Ralph Bathurst (now Deane of Welles) say that Ben Jonson was a Warwickshire man.* » Il y a là évidemment une erreur, à moins que son père n'eût séjourné quelque temps

qu'il avait alors 46 ans, on peut affirmer qu'il naquit dans le courant de l'année 1572[1] : Shakespeare était donc son aîné de huit ou neuf ans[2]. Il descendait probablement par son père d'une bonne famille d'Ecosse, car il a dit lui-même à Drummond « que son grand-père était venu de Carlisle (à Londres) et, à ce qu'il croyait, d'Annandale (à Carlisle) », et il ajoute « qu'il avait servi le roi Henry VIII et qu'il était un *gentleman* », c'est-à-dire qu'il avait droit à des armoiries[3]. Or les armoiries de Jonson consistaient en « trois fuseaux (*spindles*) ou *rhombi* » et l'un de ses derniers biographes a noté que cet écusson ressemblait fort à celui des Johnstons (ou Johnstones) d'Annandale[4]. Il est donc permis de supposer que notre poète se rattachait à la noble famille des comtes (depuis marquis) d'Annandale : son grand-

dans le Warwick, avant de venir à Londres. En tout cas tous les témoignages sont d'accord pour le faire naître à Westminster. Mr. C. J. J. Moore a trouvé dans un registre de famille la mention suivante : *Benjaminus Jonson, filius Martini. Aug. 12, 1574*. (Martin Jonson était un « lawyer » et vivait à Sutterton, Lincoln.) C'est une coïncidence assez curieuse, mais rien de plus. (Cf. *Notes and Queries*, 6th Ser. V, 1882, April 1 et May 6.)

1. Voir le poème intitulé : *My Picture Left in Scotland* (vol. III, 286).

O but my conscious feares,
  That fly my thoughts between,
Tell me that she hath seen
  My hundreds of gray hairs,
Told six and forty years, etc.

Ces vers ont été écrits très probablement pendant le séjour de Jonson à Hawthornden, c'est-à-dire en janvier 1619. Le folio de 1640-1 porte : « *seven and forty years* », mais c'est une erreur, probablement une correction de l'éditeur, qui connaissait l'âge de Jonson et qui a cru que « janvier 1619 » (notation écossaise) signifiait, comme en Angleterre, « janvier 1620 ». Profitons de l'occasion pour signaler dès le début cette particularité gênante, qui ne contribue pas peu à embrouiller la biographie des hommes de ce temps. Jusqu'en 1752 l'année officielle commençait au 25 mars, de sorte que janvier ou février 1602 signifient janvier ou février 1603. L'ennui est que certains auteurs ont adopté déjà le calendrier moderne et commencent l'année au 1er janvier. M. Fleay soutient que Jonson est du nombre (*B. Chron.*, I 65). Malheureusement la règle est loin d'être absolue et les exceptions ne laissent pas d'être fréquentes : d'où maintes possibilités d'erreurs.

2. On a longtemps pensé qu'il était né le 11 juin. Cette assertion reposait sur une lecture fautive d'un de ses poèmes (*Und.* 97), où il célèbre les exploits de sir Kenelm Digby :

Witness his action done at Scanderoon,
Upon his birthday, the eleventh of june.

Le folio de 1640 porte : « my birthday », ce qui est une erreur manifeste : la petite édition des *Poèmes* qui parut en cette même année porte d'ailleurs la leçon exacte. Cf. G.-C., III, 351.

3. *Conversations*, etc., XVII, vol. III, page 491. « His arms were three spindles or rhombi ; his own word about them : Percunctabor or Perscrutator ».

4. Voir J. A. Symonds : *Ben Jonson*, pages 1-3.

père était peut-être un fils cadet d'une des branches de cette nombreuse tribu et passa en Angleterre pour y chercher fortune ou pour échapper aux suites légales d'une de ces rixes, qui n'étaient que trop fréquentes dans le Border. Le nom écossais de Johnston aurait été changé pour le nom de Johnson, plus familier aux oreilles anglaises[1] : la chose est facile à expliquer dans un temps où l'écriture était moins répandue et où l'orthographe, surtout des noms propres, était des plus capricieuses[2]. Notre poète d'ailleurs ne se vante nulle part de cette descendance aristocratique, et il ne parle de son origine écossaise que d'une manière très hypothétique. Mais il semble avoir toujours eu pour l'Ecosse une sorte de prédilection ; et si un peu de sang du Border coulait dans ses veines, ce fait explique assez l'instinct combatif qui est un des traits dominants de sa rude personnalité. On se plaît donc à supposer, jusqu'à preuve du contraire, que les trois « fuseaux » de Jonson et les trois « coussins » des Johnstones ne sont pas une simple coïncidence, et que l'auteur du *Sad Shepherd* fut un peu le compatriote de Ramsay et de Burns, bien qu'on ne

1. Le D[r] Johnson, écrivant le 14 mars 1777 à Boswell, lui dit en parlant de sa filleule Veronica : « J'espère qu'elle connaît mon nom et ne m'appelle point Johnston. » Sur quoi le *fidus Achates* met en note : « Mon illustre ami avait remarqué que beaucoup des Bretons du Nord prononçaient son nom à la manière écossaise. » Dans son voyage aux îles Hébrides (21 octobre), un certain laird de Lochbuy lui demanda : « Etes-vous des Johnstons de Glencro ou d'Ardnamurchan ? » « Je répondis à Lochbuy, dit Boswell, qu'il ne s'appelait pas Johnston, mais Johnson, et qu'il était Anglais. » Et sir W. Scott ajoute en note : « Les Johnstons sont un clan très distingué dans l'histoire du Border, et aussi brave que n'importe quelle tribu des Highlands. » Cf. Gifford, *Mem.* VIII.

2. Sur l'orthographe du nom de Jonson, voir deux articles de Brinsley Nicholson (*Antiquary*, II, 55, Aug. 1880 ; et *Notes and Queries*, 7[th] Ser. V, 1888, March 10) : je me borne à les résumer. Dans les premiers quartos de ses comédies le nom est écrit avec une *h*. Dans le *King's Entertainment*, il est latinisé sous la forme *Ben Jonsonii*. Dans le folio de 1616 il est écrit partout sans *h*. Dans les trois comédies du second folio qui ont été publiées par le poète lui-même en 1631, le nom est écrit avec une *h* pour la première, sans *h* pour les deux autres, probablement sur la réclamation de Jonson. Le reste du volume, publié après sa mort, porte partout : *Johnson*. Les auteurs du *Jonsonus Virbius*, ceux du moins qui écrivent en anglais, conservent presque tous l'orthographe courante : *Johnson*. D'autre part, dans tous les actes publics, le nom est toujours écrit avec une *h*, sauf dans les *Lettres patentes* du mars 1630, où on le trouve écrit des deux façons. De tout cela on peut conclure : 1° que le nom du poète s'écrivait primitivement *Johnson* à la manière anglaise (dans le *D. N. B.* contre 53 *Johnsons* notre auteur est le seul qui écrive le sien sans *h*) ; 2° qu'il adopta l'orthographe conservée pieusement par la postérité vers 1603 ou 1604, soit par goût de l'originalité, soit que la forme *Jonson* fût plus commode pour au besoin latiniser son nom ; 3° que la plupart des contemporains, et même ses amis, continuèrent instinctivement à l'écrire avec une *h*.

retrouve guère dans ses œuvres les caractères traditionnels du génie écossais.

Du père de Jonson on ne sait à peu près rien : « il perdit toute sa fortune sous la reine Marie (Tudor), ayant été jeté en prison et ses biens confisqués [1] ». D'ailleurs la persécution ne fit qu'échauffer son zèle religieux, car son fils ajoute « qu'il finit par devenir ministre (pasteur), de sorte qu'il était (lui, Ben) fils de ministre ». Sur la mère du poète nous ne sommes guère mieux renseignés : d'après certain trait que nous conterons tout à l'heure, elle paraît avoir été, comme son fils, bien pourvue de courage et de volonté. Jonson ne connut pas son père, qui mourut un mois avant sa naissance ; sa mère se remaria (peu de temps après, nous dit-on) avec un maître maçon, dont on ignore aujourd'hui le nom [2]. Nous ne savons pas davantage si le poète eut des frères ou des sœurs, soit du premier, soit du second lit [3].

L'opulence ne régnait pas sous le toit de son beau-père, et Jonson confesse qu'il fut « pauvrement élevé ». Il semble néanmoins avoir reçu une éducation très supérieure à sa fortune, et nous devons quelque reconnaissance à l'honnête artisan, qui envoya son beau-fils à l'école ou du moins consentit à l'y laisser si longtemps. Il alla d'abord, suivant Fuller, à une école particulière dans l'église de Saint-Martin-des-Champs ; puis, au lieu d'aller gâcher du plâtre comme apprenti, il passa à la célèbre école de Westminster [4]. Sans

1. *Conversations*, XIII, vol. III, page 481. « His father losed all his estate under Queen Marie, having been cast in prison and forfaitted ; at last turn'd minister ; so he was a minister's son. » « *A grave minister of the Gospel* », dit Wood.

2. *Conversations*, ibid. « He himself was posthumous born, a moneth after his father's disease ; brought up poorly, putt to school by a friend, etc. » On trouve dans le registre de l'église Saint-Martin-des-Champs (la paroisse de Jonson) qu'une certaine « *Mrs Margaret Jonson* » a été mariée en novembre 1575 à « *Mr. Thos. Fowler* ». Malone a pensé, et Gifford affirme que c'était la mère du poète. Mais cette conjecture a été entièrement détruite par P. Cunningham : la susdite Mrs Fowler a été enterrée le 22 avril 1590 et la mère du poète vivait encore en 1605. Voir Collier, *Shakespeare*, 1st edition, vol. I, CLXV. Il est vrai que cette dernière pourrait être aussi bien la mère que la femme du maître maçon.

3. La mère de Jonson habitait, soit avant, soit après son second mariage, aux environs de Charing Cross. Cf. Fuller's *Worthies*, art. Jonson, II, 424 : « Though I cannot with all my industrious inquiry find him in his cradle, I can fetch him from his long coats. When a little child, he lived in Harsthorn Lane, near Charing Cross, where his mother married a bricklayer for her second husband. »

4. Fuller, *loc. cit.* « He was first bred in a private School in St Martin's church ; then in Westminster School ; witness his own epigram (to Camden) ». Voici les

doute un ami inconnu, touché de la rare précocité de l'enfant, l'y maintint à ses frais ; car il n'est guère probable que le maître maçon, dont la situation ne semble pas avoir été bien brillante, ait été capable ou même désireux de faire de gros sacrifices d'argent pour envoyer son beau-fils au collège, par respect pour le souvenir du ministre son prédécesseur, ou par amour désintéressé du savoir. En tout cas, la chose est certaine, et Jonson l'a dit à Drummond : il fut élevé dans cette illustre école, qui devait donner à la littérature anglaise Dryden et Cowper. Le savant Camden y était alors « second maître » et se prit d'amitié pour l'enfant ; c'est même lui, peut-être, qui l'y fit entrer : on sait que Jonson lui voua une grande reconnaissance et regarda comme un devoir de lui dédier sa première comédie, « les prémices de son talent ». Dans un autre endroit, il déclare qu'il lui doit « tout ce qu'il sait et tout ce qu'il vaut dans les arts (c'est-à-dire dans les lettres) » ; et ce fut évidemment une chance inespérée pour l'enfant précoce de rencontrer un maître aussi distingué : personne ne pouvait mieux l'initier aux beautés de l'antiquité classique.

On ne sait pas combien de temps il resta à Westminster School. Malone, qui d'ailleurs ne fait pas autorité, prétend qu'il en sortit à treize ans ; d'autre part George Morley (qui, nous dit Isaak Walton, « connut très bien le poète ») rapporte qu'il était en sixième, « c'est-à-dire dans la classe la plus élevée », quand il quitta l'école[1] ; et Gifford, qui rapporte ce passage, ajoute qu'étant donnée l'organisation scolaire à cette époque, il n'aurait pu arriver si haut à treize ans. Il incline à penser que Jonson quitta Westminster School à l'âge de

termes de Drummond : « (He was) poorly brought up, put to school by a friend (his master Cambden). » La phrase peut avoir deux sens : que Camden fut l'ami qui le « mit à l'école », ou qu'une fois à l'école, il eut pour maître Camden. — Sur les écoles anglaises à cette époque et ce qu'on y apprenait, on lira avec intérêt : *What Shakespeare learnt at School*, by J. S. Baynes (*Fraser's Mag.*, vol. XX et XXI, 1880). Voir aussi Staunton, *The great Schools of England*, et Dr Vatke, *Bildung und Schule in Sh.'s England*. Iahrbuch XX, 172 sqq. Sur les camarades qu'il put avoir à Westminster, consulter Welch, *Alumni Westmonasterienses*.

1. Walton (*Life by Zouch*) : « I only knew Ben Jonson ; but my lord Winton (Dr Morley, bp. of Winchester) knew him very well : and says he was in the sixth, that is the uppermost forme in Westminster School, *at which time his father dyed* and his mother married a bricklayer, who made him (much against his will) help him in his trade, etc. » Le témoignage du « Parfait Pêcheur », qui date de sa vieillesse, fourmille d'erreurs, comme on en peut juger par la petite phrase que j'ai soulignée. Mais Morley était un « ancien Westminster », et comme il a en effet bien connu Jonson dans ses dernières années, on peut tenir son assertion comme très probable.

seize ans, c'est-à-dire vers 1588 ou 1589, sans que cette date hypothétique repose d'ailleurs sur rien de précis.

Ç'est une autre question de savoir si Jonson fut l'élève de l'une des deux grandes Universités. Si l'on en croit une tradition rapportée par Aubrey et Fuller, il aurait eu une bourse à Cambridge, à Trinity College, dit l'un, à Saint-John, dit l'autre [1]. Aucun document officiel ne vient confirmer cette supposition ; il est vrai qu'il y a une lacune dans le registre de l'Université entre juin 1589 et juin 1602, ce qui lui rend quelque vraisemblance. Mais d'autre part, si Jonson avait été à Cambridge, il l'aurait dit à Drummond ; il lui dit au contraire « qu'il était Maître ès Arts des deux Uuniversités », mais « qu'il avait obtenu ce grade non point par ses études, mais par leur faveur [2] ». En 1607 il dédia sa belle comédie de *Volpone* « aux Très Nobles et Égales Sœurs, les deux Fameuses Universités » ; il semble que s'il avait appartenu davantage à Cambridge, on trouverait au moins une allusion à ce fait dans sa très longue dédicace : il y avait là matière à une belle phrase antithétique et cicéronienne, et Jonson n'eût pas négligé si belle occasion [3]. Aussi bien, s'il alla à Cambridge, il n'y

1. Fuller, *loc. cit.* « He was statutably admitted into St John's College in Cambridge, where he continued but few weeks for want of further maintenance, being fain to return to the trade of his father-in-law. And let not them blush that have, but those that have not a lawful calling. He helped in the building of the new structure of Lincoln's Inn ; when having a trowell in his hand, he had a book in his pocket. Some gentlemen pitying that his parts should be buried under the rubbish of so mean a calling, did by their bounty manumise him freely to follow his ingenuous inclinations. » Aubrey donne une version un peu différente que l'on trouvera plus loin : selon lui, il aurait travaillé avec son beau-père au sortir de Westminster School, puis aurait été envoyé à Cambridge par de généreux passants, d'où il serait allé directement dans les Pays-Bas. Suivant Fuller, il serait passé de Westminster School à Cambridge, mais faute d'argent, et sans doute par dégoût des obligations serviles imposées au *sizar* pauvre, il préféra (« was fain ») rentrer auprès de ses parents. A l'épreuve, le métier de maçon lui parut aussi déplaisant et il s'engagea comme soldat. Cette seconde version me paraît préférable à la première, mais je les crois toutes deux erronées.

2. *Conversations*, loc. cit. « He was master of arts in both Universities, by their favour, not his studie. » On a beaucoup ergoté sur ce dernier mot et nous y reviendrons plus loin. M. Fleay (*B. Chron.*, I, 341) suppose, gratuitement d'ailleurs, qu'il passa trois ans (1589-1592) à Cambridge.

3. F. Cunningham rappelle fort à propos les vers de Dryden :

Oxford to him a dearer name shall be
Than his own mother University ;
Thebes did his green unknowing youth engage :
He chooses Athens in his riper age.

Prologue to the University of Oxford, 1681 (?), Globe Edition, page 451.

resta pas longtemps. La bourse était probablement insuffisante, et ses parents ne pouvaient l'aider : le pauvre Jonson dut renoncer à ses études et rentrer au paternel logis. Telle est du moins la tradition ; j'incline pour ma part à la croire erronée. Jonson quitta probablement Westminster School vers la seizième année, et il n'alla sans doute jamais à Cambridge. Le talent de ses maîtres, mais surtout la promptitude de son esprit et son goût pour l'étude suffisent à expliquer la solide connaissance des langues classiques qu'il possédait dès lors et qu'il entretint toute sa vie. D'ailleurs, si l'on s'en tient aux paroles de Jonson lui-même, telles qu'elles sont rapportées par Drummond, aucun doute ne subsistera à cet égard : « Je fus retiré de l'école et mis à un autre métier que je ne pus supporter. » Il tardait sans doute au maître maçon, qui n'était pas riche, que son beau-fils lui gagnât enfin quelque argent [1].

Ce métier maudit que Jonson a soin de ne pas nommer, comme s'il en avait un peu honte encore, était celui de son beau-père. Jonson mania la truelle et bâtit des maisons, avant de manier la plume et de bâtir des comédies. Inutile de dire qu'il en était mortifié, très navré surtout d'abandonner ses livres. Il pensait sans doute entrer dans les ordres comme son père, et l'éducation qu'il avait reçue lui permettait de l'espérer. Aussi lui faisait-elle trouver plus pénible le travail manuel auquel il se voyait astreint : son cœur était resté au milieu de ces belles études, auxquelles on l'avait brusquement arraché ; et la tradition le représente, au haut d'une échelle, la truelle à la main et de l'autre un livre, Horace ou Homère, dont l'intérêt devait beaucoup nuire au progrès de l'édifice [2]. Fuller prétend que certains

1. L'impartialité m'oblige à citer ici l'assertion de Birch (*Gen. Dict*, VI, 399), mais la date de l'ouvrage (1738) en diminue l'autorité. « Statutably elected into St. John's College. This we are informed of by Mr. Wood (*Athen. Oxon.* Vol. I. Col. 608). The reverend and learned Mr. Thos Baker, author of the Reflections on Learning, has consulted the Register of the University of Cambridge, to see whether our Ben Jonson's name appears in the list of those, who have been matriculated ; but finds a neglect in the book for about 10 or 12 years together, in which time he supposes him to have been admitted. In the books of St. John's College no account was kept for a long time of those that were admitted, but only of those who took scholarships ; so that B. J.'s name is not to be met with either in the public or private registers. Mr. Baker says that there has been always a tradition handed down that he was of St. John's College ; that he was probably entered a sizar ; and that he made but a short stay. There a several books in the library of that College with his name in them, and given by him to the College. »

2. Voici la version d'Aubrey que j'ai signalée plus haut : « His mother after his father's death married a bricklayer and 'tis generally said that he wrought for some

gentilshommes, voyant avec pitié son talent enfoui sous le fatras d'une occupation si misérable, l'en délivrèrent généreusement pour lui permettre de suivre en liberté ses nobles inclinations. On va même jusqu'à nommer les bienfaiteurs : Sutton, suivant Chetwood, Camden selon d'autres. La chose est assez peu probable, et l'intervention de Camden en faveur du jeune érudit doit être plutôt reportée, si elle eut lieu, à une époque antérieure, où il aurait insisté près des parents pour qu'ils laissent l'enfant pousser plus avant ses études. Jonson n'en parle pas à Drummond ; il dit simplement « qu'il ne put supporter ce métier et passa dans les Pays-Bas ». Nous le retrouvons en effet, sous le buffle du soldat, dans l'armée que l'Angleterre entretenait alors en Hollande : il est probable que, las de ce labeur ingrat et ne pouvant embrasser la profession qu'il rêvait, il préféra s'enfuir, s'exiler même, pour mener une vie qui fût plus de son goût.

Notre poète devait être à ce moment un vigoureux gaillard ; il était aux environs de la dix-huitième année, et la corpulence qui l'alourdira plus tard ne l'encombrait pas déjà. Robuste, énergique et brave, il faisait assurément un parfait soldat, à une époque et dans une armée où la discipline était médiocre. Il est évident d'autre part

time with his father-in-law and particularly on the garden walle of Lincoln's Inne next to Chancery Lane, and that a knight, a bencher, walking thro' dan hearing him repeat some Greek verses out of Homer, discoursing with him and finding him to have a witt extraordinary gave him some exhibition to maintain him at Trin. College, Cambridge, where he was... » (Ici une malencontreuse lacune dans le Ms.) Si l'on compare le texte d'Aubrey et celui de Fuller, et si l'on en rapproche les paroles de Jonson dans les *Conversations*, on peut discerner, je crois, la formation de la légende. « Brought up poorly, putt to school by a friend (his master Cambden) ; after taken from it and put to ane other craft (I think to be a wright or bricklayer), which he could not endure ; then he went to the Low Countries, etc. » Voilà ce qu'il a dit à Drummond. Il est probable que Jonson fut envoyé d'abord à cette petite école dont parle Fuller et qu'il y apprit les rudiments du latin, sinon du grec ; qu'au sortir de cette école, il commença son apprentissage de maçon, et comme il avait conservé le goût de la lecture, qu'il emportait dans sa poche un de ses anciens livres de classe pour étudier dans les loisirs de son ingrat métier ; qu'un passant providentiel, soit Camden, soit quelque « bencher », chevalier ou non, le surprit dans cette occupation inattendue et, touché de sa bonne volonté, le fit entrer à Westminster School. Il est possible, en effet, qu'il n'ait pas accompli à Westminster tout le cycle des études, qu'il y soit entré beaucoup plus tard qu'on ne croit d'ordinaire, et qu'eu égard à son âge et à son acquit, il fut dispensé de suivre les classes inférieures. Le silence absolu de Jonson, joint aux autres arguments que j'ai donnés, me persuadent qu'il n'alla jamais à Cambridge, même « quelques semaines », comme le veut Fuller. Au sortir de Westminster School, il recommença à gâcher du plâtre, et puisque tous les deux sont d'accord sur ce point, il se peut qu'il ait travaillé à la réédification de Lincoln's Inn.

qu'il n'a pris part à aucun grand combat, car lors de la bataille de Zutphen, la seule bataille rangée qui fut livrée sur ce point des opérations, il n'avait guère plus de treize ou quatorze ans [1]. Mais il est probable qu'il assista à des actions d'ordre secondaire et qu'à l'occasion il s'y distingua. Dans une épigramme adressée « aux vrais Soldats », il déclarait plus tard qu'il aimait le métier des armes et « qu'il ne lui avait pas fait honte par ses actions », quand il l'exerçait. Il raconte même à Drummond, avec un mélange de juste orgueil et de pédanterie, qui est très plaisamment caractéristique, qu'un jour « il avait, sous les yeux des deux armées, tué un ennemi et remporté sur lui les dépouilles opimes, *opima spolia* ». C'est peut-être le seul cadavre qu'il ait eu sur la conscience pendant cette campagne ; mais d'après les termes qu'il emploie, on devine qu'il s'agit seulement ici d'un de ces combats singuliers, dans les deux sens du mot [2], auxquels les plus vaillants des deux armées se défiaient parfois pour tromper les ennuis d'une longue inaction.

Jonson ne resta pas longtemps dans les Pays-Bas ; il nous dit lui-même « qu'il revint bientôt et se remit à ses études accoutumées [3] ». Mais le mot « bientôt » est tout relatif, et la phrase entière est assez vague ; en réalité toute cette partie de sa vie demeure obscure. Ne sachant pas quand il avait quitté Westminster School, ni combien de temps il avait travaillé chez son beau-père, ni à quel moment il était parti pour les Pays-Bas, ni combien de temps il y demeura, nous ignorons absolument quel âge il pouvait avoir à son retour. A supposer qu'il n'ait pu être soldat avant dix-huit ans, à une époque où

1. Sur les mouvements des armées anglaises dans les Pays-Bas, voir Motley's, *History of the United Netherlands*, vol. III, notamment pp. 164-5. Mr. A. W. Ward (*English Dram. Lit.*, II, 301) suppose qu'il revint en Angleterre lorsque les trois régiments anglais de Vere furent envoyés en Bretagne, en 1592. On a pensé aussi qu'il était revenu lorsque la mort de son beau-père lui eut rendu la liberté de n'être pas maçon. Ce sont des conjectures plus ou moins plausibles. M. Fleay croit qu'il travailla au métier paternel jusqu'à la naissance de son premier fils (1596) et que c'est alors seulement qu'il s'engagea. La date de 1596 convient beaucoup mieux, selon lui, que celle de 1591 pour les campagnes de Jonson : mais comme il oublie de nous dire pourquoi, nous ne saurions discuter cette allégation au moins imprévue.

2. *Conversations*, loc. cit. « In his service in the Low Countries, he had in the face of both the camps, killed ane enemie and taken *opima spolia* from him. »

3. *Conv.*, loc. cit. « Then went he to the Low Countries ; but returning soon he betook himself to his wonted studies. » Aubrey sur ce point est d'accord avec Drummond : « Then he went into the Low Countries and spent some time, not very long, in the armye. »

la vigueur physique devait être pourtant la seule condition requise, il pouvait avoir dix-neuf ou vingt ans tout au plus. Maintenant que faut-il entendre par ces « études accoutumées », dont parle Jonson ? On serait tenté de placer à cet endroit ce séjour à Cambridge que mentionnent les premiers biographes ; mais la question d'argent et les autres raisons que nous avons données plus haut semblent s'opposer formellement à cette hypothèse. Une autre tradition le représente comme ayant été précepteur du fils de sir Walter Ralegh ; et en effet Jonson devait servir de mentor au jeune homme, mais quelque vingt ans plus tard : celui-ci n'était pas né encore, ou était encore au berceau [1]. Peut-être servit-il en cette qualité dans la maison de quelque gentilhomme auquel Camden l'aurait recommandé. La supposition n'a rien d'invraisemblable, elle est même fort plausible ; mais ce n'est qu'une supposition. L'opinion la plus répandue est qu'il débuta comme acteur et qu'il commença bientôt après à écrire pour le théâtre : dans ce cas, il faudrait entendre par « littérature » les trois mots mystérieux : *his wonted studies.*

Il est à peu près certain que Jonson en effet fut acteur, au moins tout au début de sa carrière. Gifford s'indigne véhémentement contre Capell, Malone et les autres commentateurs de Shakespeare [2], qui racontent qu'il débuta dans une troupe d'histrions ambulants et qu'après avoir vagué « derrière une roulotte », il vint à Londres, où il essaya vainement, au théâtre du *Rideau*, au *Jardin de Paris* ou ailleurs, de gagner sa vie sur les planches : sa laideur, disent-ils, l'empêcha même d'être admis au nombre des figurants [3]. Sans doute

1. Nous ignorons la date de sa naissance, mais il a été baptisé à Lillington, Dorset, le 1er novembre 1593. C'est Walton qui s'est fait l'écho de cette tradition mensongère : « (But in a short time) his scholemaster, Mr. Camden, got him a better employment, which was to attend or accompany a son of sir Walter Rauley's in his travils... And then Ben began to set up for himself in the trade by which he got his subsistance and fame, of which I need not give any account. »

2. Malone, cité par Gifford (*Memoir*, xi) : « Jonson began his theatrical career as a strolling player, and after having rambled for some time by a play-waggon in the country, repaired to London, and endeavoured, at the Curtain, to obtain a livelihood among the actors, till, not being able to set *a good face upon't*, he could not get a service among the mimics. » Cf. Capell, *School of Shakespeare*, III, 232.

3. Voici les deux principaux passages du *Satiromastix* qui ont trait à Jonson acteur : c'est lui qui est désigné sous le nom d'Horace. « *Tucca.* I know thou art an honest low minded Pigmey, old cast Cloake, like a sly knave as thou art : and when thou ranst mad for the death of Horatio : thou borrowedst a gowne of Roscius the Stager (that honest Nicodemus) and sentest it home lowsie, didst not ? » (Page 202.) « *Tucca* Thou hast been at Parris Garden, hast not ? — *Horace.* Yes, Captaine, I have plaide

Malone et son école ne sont rien moins que bienveillants d'ordinaire envers Jonson, et leur témoignage serait assez suspect, même s'il ne venait pas cent ans et plus après sa mort. Mais les faits qu'ils allèguent ne laissent pas d'être en somme assez vraisemblables. Ils reposent uniquement sur les attaques de Dekker dans son *Satiromastix*, dont nous aurons plusieurs fois l'occasion de parler ; et sans doute il ne faut pas prendre au pied de la lettre les injures d'un ennemi, qui met son adversaire en scène sous un nom supposé. Mais il est fort possible que Jonson ait dû renoncer au métier d'acteur pour des raisons purement physiques, ou faute de talent. Gifford répond à cela, sur le témoignage de la duchesse de Newcastle, que Jonson avait un merveilleux talent de lecteur[1]. Là n'est pas la question : il pouvait lire admirablement au goût du duc et jouer fort mal au gré du public. D'autre part, il était affligé du scorbut, et son visage avait pu déjà s'en ressentir, quoiqu'il ait eu, nous dit Aubrey, « le teint clair et blanc » dans sa jeunesse. En tout cas il ne semble pas avoir jamais réussi comme acteur[2], et bien qu'il apparaisse encore en cette qualité sur les registres de Henslowe en 1598[3], il est fort probable qu'il y renonça peu après, et sans doute dès cette

Zulziman there. — *Sir Vau*. Then M. Horace you plaide the part of an honest man. — *Tuc.* Death of Hercules, he could never play that part well in's life, no Fulkes you could not : thou call'st Demetrius Iorneyman Poet, but thou putst up a supplication to be a poore Jorneyman Player, and hadst beene so still, but that thou couldst not set a good face upon't : thou hast forgot how thou amblest in leather pilch by a play-waggon, in the high way, and took'st mad Ieronymoes part, to get service among the Mimickes : and when the Stagerites banisht thee into the Isle of Dogs, thou turn'dst Ban-dog (villanous Guy) ever since bitest therefore I aske if th'ast been at Paris-garden, because thou hast such a good mouth ; thou baitst well, read, *lege*, save thyselfe and read. » De ces deux passages, en faisant abstraction des méchancetés plus ou moins gratuites, il semble résulter que Jonson fut acteur à Londres, au Paris Garden (n'en déplaise à Malone !) et qu'il joua, entre autres pièces, *la Tragédie Espagnole* et *Solyman and Perseda*. Il est d'ailleurs probable qu'il était un acteur médiocre ; il devait manquer de souplesse, de vivacité, de feu ; mais si l'on en croit Aubrey, il était excellent comme régisseur et metteur en scène : « Now Ben Jonson never was a good actor, but an excellent instructor. » (Aubrey, cité par Malone, *Historical Account*, etc., page 180.)

1. « I never heard any man read well but my husband, and I have heard him say, he never heard any man read well but Ben Jonson, and yet he hath heard many in his time. » *Letters of the duchess of Newcastle* (page 362).

2. Aubrey, *loc. cit.* « Then he came into England and acted and wrote at the Green Curtain, but both ill ; a kind of nursery and obscure playhouse somewhere in the suburbs (I think towards Shoreditch or Clerkenwell). »

3. Le 27 juillet 1597 Henslowe reçoit 3 s. 9 d. « of Benjamin Johnson's share » (*Diary*, page 80.)

année même, pour se consacrer uniquement au métier d'auteur.

C'est en effet en 1598 que fut jouée la première des comédies qui figurent dans le recueil de ses œuvres, *Every Man in his Humour ;* mais Jonson avait sans doute commencé, comme Shakespeare et comme la plupart des écrivains du temps, par remanier d'anciennes pièces, que le public écoutait toujours avec plaisir, et par travailler en collaboration avec plusieurs de ses futurs rivaux. Nous ignorons, à une exception près, le titre des pièces composées dans ces circonstances ou retouchées par lui. Il est probable qu'elles appartenaient surtout au genre tragique, car Meres en 1598 cite Jonson parmi « nos meilleurs auteurs de tragédie[1] ». Mais les memorandums de Henslowe, le directeur de théâtre qui était à la tête de la troupe de l'Amiral, nous permettent d'affirmer avec une quasi-certitude que Jonson travaillait habituellement pour lui. Nous y voyons en effet que le 22 juillet 1597 il s'est fait prêter quatre livres et que le 3 décembre de la même année on lui avance vingt shillings « sur une pièce qu'il doit écrire avant la Noël[2] ». Ces quelques lignes prouvent que Jonson ne roulait point sur l'or, comme il était aisé de le deviner[3] ; et en second lieu qu'Henslowe, homme d'affaires assez serré, avait assez bonne opinion de lui pour lui avancer des sommes importantes. Il faut en effet multiplier par dix pour avoir la valeur approximative de cet argent en monnaie d'aujourd'hui : le prix moyen d'une bonne pièce était alors de six à huit livres[4]. Malheureusement nous n'avons pas ces premiers

1. « As these tragicke Poets flourished in Greece, Aeschylus, Euripides, Sophocles, etc. ;... so these are our best for tragedie, the Lorde Buckhurst, Doctor Leg of Cambridge, Doctor Edes of Oxford, Master Edward Ferris, the author of the *Mirror for Magistrates*, Marlow, Peele, Watson, Kid, Shakespeare, Drayton, Chapman, Decker and Benjamin Iohnson. » Meres, *Palladis Tamia*. Ed. Gregory Smith. *Elizabethan Critical Essays*, II, 319.

2 « Lent unto Bengemen Johnson, player, the 22 of July 1597, in redy mony, the sume of fower pounds, to be payd yt again whensoever ether I or my sonne shall demand yt. I saye iiij lb. » — « Lent unto Bengemen Johnsone, the 3 of december 1597, upon a booke which he was to writte for us before crysmas next after the date hereof, which he showed the plotte unto the company : I saye, lent in redy mony unto hime the some of xx s. » Cf. Malone, *Hist. Account*, page 321.

3. Le 5 janvier 1598 on le voit emprunter à Henslowe la misérable somme de 5 sh. « Lent Bengemyn Johnson, the 5 of Jenewary 1597 in redy mony, the some of v. s. »

4. Cf. Sidney Lee, *D.N.B.* Art. *Shakespeare*. « The highest price known to have been paid to an author for a play by an acting company was 10 lb. 6 lb. was the ordinary rate. (In order to compare the sums mentioned here with the present currency, they should be multiplied by ten). (Page 372.) Cf *Life of Shakespeare*, page 197. Il serait plus exact de dire, bien que cela semble revenir au même, que la vie était dix fois moins chère alors qu'aujourd'hui. La pension de 100 lbs. que Jonson

essais de Jonson, qu'il n'a pas cru devoir faire entrer dans le recueil de ses œuvres ; nous n'en connaissons même pas les titres et nous n'avons pas la satisfaction de pouvoir hasarder la moindre hypothèse à leur sujet.

Dans l'intervalle il s'était marié : c'est même la seule chose dont nous soyons absolument sûrs, pour la période de sa vie qui s'étend de son retour des Flandres à l'apparition de sa première comédie. Encore ignorons-nous la date de son mariage : les biographes hésitent entre 1592 et 1594 ; 1595 en tout cas serait la date extrême : il avait alors entre 20 et 23 ans. Moins bien renseignés ici que pour Shakespeare, nous ignorons aussi le nom de sa femme. Nous savons d'elle seulement ce que Jonson en dit à Drummond, qu'elle était « acariâtre, mais honnête [1] », c'est-à-dire qu'elle resta toujours fidèle à son mari, duquel on n'en pourrait peut-être dire autant [2]. On doit ajouter, pour la mémoire de la pauvre femme, que si elle avait mauvais caractère, Jonson ne devait pas toujours être agréable dans son intérieur : comme beaucoup d'hommes de talent, il était né pour demeurer célibataire. Bref, on peut se hasarder à dire qu'ils n'ont pas fait un très bon ménage. Jonson confessait à Drummond « qu'il avait

recevra plus tard ne lui permettait pas de vivre sur le pied de 25.000 fr. Sur la valeur de l'argent au temps de Shakespeare, voir Dr Vatke, *Geld und Geldwerth in Shakespeare's England*. Iahrbuch. XX, 116. Le métier d'acteur paraît avoir été d'ailleurs fort bien payé : Mr. S. Lee dit au même endroit : « An efficient actor received in 1635 as large a regular salary as 180 lbs. The lowest known valuation set an actor's wages at 3 sh. a day or about 45 lbs. a year. »

1. *Conv.*, loc. cit., III, 482. « He marryed a wyfe who was a shrew yet honest : five years he had not bedded with her, but remayned with my lord Aulbanie. »

2. Et nous avons tout lieu de les croire, puisque c'est lui-même qui les raconte. Il est vrai qu'il n'était peut-être pas marié, à moins qu'il ne fût déjà veuf, quand ces bonnes fortunes lui échurent ; mais cette supposition bienveillante est sans doute un peu naïve : « (In his youth given to venerye.) He thought the use of a mayde nothing in comparyson to the wantonness of a wyfe, and would never have ane other mistress. He said two accidents strange befell him : one, that a man made his own wyfe to court him, whom he enjoyed two years ere he knew of it, and one day finding them by chance, was passingly delighted with it ; ane other, lay divers tymes with a woman, who shew him all that he wished, except the last act, which she would never agree unto. » (*Conv.* XIII. vol. III, p. 483.) « He saw a picture painted by a bad painter of Easter, Haman and Assuerus : Haman courting Esther in a bed after the fashion of ours, was only seen by one leg. Assuerus back was turned, with this verse over him. And wilt thou, Haman, be so malytious as to lye with myne own wyfe in myne house ? He himselfe being once so taken, the Goodman said, I would not believe yee would abuse my house so. » (*Conv.* XVII. Ibid., pp. 488-9.)

vécu cinq années loin d'elle, habitant chez lord Aubigny », ce qui était le moyen le plus sûr, sinon le plus méritoire, d'éviter les querelles domestiques. Que l'âge où il s'était marié serve d'excuse à sa conduite ! De cette union mal assortie naquirent plusieurs enfants, au moins trois, peut-être davantage : Jonson semble les avoir aimés beaucoup, mais, dit le vieux Fuller, « il ne fut pas heureux dans ses enfants » [1] et il eut le chagrin de survivre à tous. Une fille nommée Mary mourut à six mois ; son fils aîné, âgé de sept ans, succomba à la peste en 1603. D'autres enfants périrent peut-être, également en bas âge [2]; un fils, le dernier sans doute, qu'il avait conservé plus longtemps, mourut le 20 novembre 1635, deux ans avant son père, alors âgé de soixante-trois ans [3]. Nous avons préféré placer ici cette courte digression sur la vie domestique de notre poète ; nous n'avons malheureusement pas d'autres renseignements sur cet aspect de son existence et nous n'y reviendrons pas. Disons seulement que Collier

1. Fuller, *loc. cit.* « He was not very happy in his children, and most happy in those which died first, though none lived to survive him. »

2. Voir *Epigrams* 22 et 45. On verra plus loin un curieux récit relatif à la mort de son fils aîné en 1603.

3. Dans les registres des paroisses de Londres, qui tiennent lieu d'état civil, on a relevé les « entrées » suivantes :

1° 1593 nov. 17th. Septla fuit Maria Johnson peste (St Martin in the Fields) ;

2° 1599 dec. 9. A son named Joseph, buried (St Giles Cripplegate) ;

3° 1600 oct. 1. An infant son, buried named Benjamin (St Botolph, Bishopsgate) ;

4° Benj. Johnson, sonne to Benjamin, baptized 20th Feb. 1607 (1608), in St Anne's Blackfriars and buried in the same parish. 18th nov. 1611 ;

5° Benjamin Johnson fil. Ben. Bapt. fuit. Aprilis 6th. 1610 (St-Martin in the Fields).

Nous savons que la première fille du poète, « la fille de sa jeunesse », s'appelait en effet Marie (*Epig.* 22). Si c'est d'elle qu'il s'agit ici, comme elle est morte à 6 mois, en nov. 1593, le poète se serait donc marié, officiellement ou non, en 1592, à vingt ans. De son fils aîné, celui qui mourut en 1603, il n'est nulle part fait mention. Des quatre garçons dont on retrouve la trace, il est difficile de dire s'ils étaient ou non les fils du poète. Le « Joseph » enterré en 1599 n'était probablement pas son fils, à moins qu'il n'habitât alors Cripplegate ; et l'on en peut dire autant du petit Benjamin enterré l'année suivante, puisque son fils aîné, qui mourut en 1603, s'appelait déjà du nom paternel (*Epig.* 45). M. Fleay (*B. Chron.* I, 346) prétend que le « Benjamin fils de Benjamin » baptisé à St Anne Blackfrias en 1608, n'était certainement pas un fils légitime du poète ; pourtant celui-ci habitait alors Blackfriars et semble précisément s'être rapatrié avec sa femme au début de 1607. Il est vrai que le Benjamin, baptisé en 1610, a été baptisé à St Martin in the Fields, l'ancienne paroisse de Jonson ; mais rien ne prouve qu'en 1610 il fût revenu sur la rive gauche. Si fort qu'il tînt à son prénom, il n'est pas très probable qu'il l'ait donné à deux enfants actuellement vivants. Reste à savoir d'ailleurs si pendant le temps qu'il fut catholique (*recusant*), il aurait fait baptiser ses enfants à l'église.

a noté sur le registre de Saint-Giles Cripplegate « l'entrée » suivante : « Marié Ben Jonson et Hester Hopkins, 27 juillet 1623. » Que Jonson, mal marié une première fois, ait tenté une autre expérience, la chose assurément n'est pas impossible ; elle n'est pas non plus très probable. En tout cas, rien dans l'œuvre du poète ou dans les récits de ses biographes ne vient confirmer ce détail, et je suis pour ma part assez tenté de croire qu'il s'agit du fils de Jonson, ou simplement de quelque homonyme [1].

II

Nous voici arrivés à l'année 1598 : Ben Jonson a vingt-six ans et il est entré depuis quelque temps déjà dans la vie littéraire. A partir de ce moment, nous mettons le pied sur un terrain plus ferme ; d'ailleurs les œuvres du poète nous serviront désormais de points de repère. Pourtant ce n'est pas une comédie que nous rencontrons tout d'abord sur notre chemin, c'est une tragédie ; non pas une tragédie littéraire et de pure imagination, mais une tragédie réelle et sanglante, où notre homme a joué son rôle, l'épée à la main. Ces aventures au dénouement fatal étaient plus fréquentes alors qu'aujourd'hui : les poètes, gent toujours irritable, portaient la rapière au côté et la tiraient parfois. Le 22 septembre 1598, Jonson dégaina la sienne et pour la seconde fois tua son homme. Aubrey raconte que la victime de notre belliqueux héros fut son rival, l'illustre Marlowe, et cette assertion nous donne la mesure du crédit qu'il convient de lui accorder : l'auteur de *Tamburlaine* avait été tué cinq ans auparavant, le 1er juin 1593, par un certain Fr. Archer et dans des circonstances bien connues [2]. Le malheureux qui tomba sous l'épée de Jonson s'appelait Gabriel Spencer : c'était un acteur de la troupe d'Henslowe. Celui-ci, écrivant la chose à un ami, accole au nom du meurtrier qui le privait d'un de ses gens l'épithète injurieuse de

1. S'il s'agit d'un fils du poète, M. Fleay pense que c'était un enfant illégitime, né vers 1602 (?). Si c'était un fils illégitime, il était né après la mort du premier Benjamin, mort en 1603. Mais le nom de Johnson a toujours été très répandu en Angleterre, et il n'y a peut-être aucune relation de parenté entre l'auteur du *Renard* et le marié de Cripplegate.

2. Aubrey, *loc. cit.* « He killed Mr. Marlow the poet, on Bunhill, coming from the Green Curtain Playhouse. »

maçon, « *bricklayer* » [1] : peut-être faut-il voir dans ce mot qu'on devait si souvent lui jeter au visage comme une insulte, la cause première de cette querelle dont l'objet reste ignoré. Jonson, parlant de cette malheureuse affaire à Drummond, dit qu'il avait été défié, *appealed to the fields*, et qu'il avait tué son adversaire, mais que celui-ci « avait une épée de dix pouces plus longue que la sienne et l'avait blessé au bras » ; et il ajoutait « qu'il avait été emprisonné pour cette histoire et manqué être pendu [2] ». On a retrouvé d'autre part l'acte d'accusation et le jugement du poète ; et l'on voit qu'il est soupçonné d'avoir assailli sa victime « volontairement et félonement », c'est-à-dire sans provocation et de dessein prémédité [3]. Jonson probable-

1. « Since you weare with me, I have lost one of my company which hurteth me greatly, that is Gabrell, for he is slayen in Hogesden Fyldes by the hands of bergemen Jonson, bricklayer. » Collier, *Life of Alleyn*, page 50.

2. *Conv.*, loc. cit. « Since his comming to England (from the Low Countries), being appealed to the fields, he had killed his adversarie, which had hurt him in the arme, and whose sword was ten inches longer than his ; for which he was imprissoned, and almost at the gallows. »

3. Ce document curieux a été découvert dans les *Middlesex Sessions Rolls* par Mr. J. C. Jeafreson, et publié pour la première fois dans l'*Athenaeum* (1886, March 6). L'original, qui est rédigé en latin, a été reproduit par Fleay (*B. Chron.*, I, 343) ; j'en donnerai simplement la traduction.

« He confesses the indictment, asks for the book, reads like a clerk, is marked with the letter T, and is delivered according to the statute, etc.

« Middlesex : The Jurors for the Queen present, that Benjamin Johnson, late of London, yeoman, on the 22nd day of September, in the fortieth year of the reign of our Lady Elizabeth by God's grace Queen of England, France and Ireland, Defender of the Faith, etc., with force and arms, etc., made an attack against and upon a certain Gabriel Spencer being in God's and the said Lady the Queen's peace, at Shordiche in the aforesaid county of Middlesex, in the Fields there, and with a certain sword of iron and steel called a Rapiour, of the price of three shilling which he then and there had and held drawn in his right hand, feloniously and wilfully beat and struck the same Gabriel, giving then and there to the same Gabriel Spencer with the aforesaid sword a mortal wound of the depth of six inches and of the breadth of one inch, in and upon the right side of the same Gabriel, of which mortal blow the same Gabriel Spencer at Shordiche aforesaid, in the aforesaid county, in the aforesaid fields, then and there died instantly. And thus the aforesaid jurors say upon their oath, that the aforesaid Benjamin Johnson, at Shorediche aforesaid, in the aforesaid county of Middlesex, and in the aforesaid Fields, in the year and day aforesaid, feloniously and wilfully killed and slew the aforesaid Gabriel Spencer, against the peace of the said Lady the Queen, etc. »

La victime de Jonson ne paraît pas avoir été un individu très intéressant : c'était en tout cas un homme violent et querelleur, et malgré les termes du jugement, il est très probable que Jonson fut provoqué par lui. Il ressort en effet d'un autre jugement que deux ans auparavant, le 3 décembre 1596, ce même Gabriel Spencer se prit de querelle avec un certain James Feake ; et bien que celui-ci n'eût à la main

ment nia l'intention, mais reconnut le fait : pour échapper à la peine capitale, il invoqua « le bénéfice de l'instruction [1] » et fut condamné seulement à la confiscation de ses biens, meubles et immeubles, et à être marqué au pouce de la lettre T. (*Tyburn*). Le poète racontait aussi à son hôte « qu'au temps de son emprisonnement, sous la reine Elisabeth, les juges ne purent tirer de lui d'autre réponse que *Oui* et *Non* à leurs questions [2] ». On avait placé près de lui, nous dit-il encore, deux misérables coquins, qui avaient mission de le faire parler ; « mais il avait été averti par le gardien ». Etait-ce pour obtenir l'aveu d'un attentat prémédité qu'on avait mis près de lui ces deux personnages, en qui il crut voir des espions [3] ? Le croyait-on coupa-

qu'un chandelier de cuivre « valant *sixpence* », il lui asséna sur le front un coup si violent de son épée (on nous en donne également le prix : 5 *shillings*) que le pauvre diable en mourut trois jours plus tard. Gabriel Spencer comparut devant le tribunal de Old Bailey et invoqua probablement ce même « benefit of clergy » qui devait sauver son meurtrier deux ans après. Cf. *Athenaeum*, nos 3045, 3048 et 3060.

1. Le « *benefit of clergy* » qu'invoqua Jonson était une particularité assez curieuse du droit anglais, qui rappelle un peu notre loi de sursis. Au temps où le clergé était tout-puissant, ses membres jouissaient de la prérogative d'être jugés seulement par les tribunaux ecclésiastiques ; c'est ce qu'on appelait le *benefit of clergy*. En excipant de cette qualité, les inculpés devaient, pour prouver leur dire, lire un passage des Livres saints. L'instruction s'étant répandue, cette épreuve ne signifiait plus grand'chose ; on la conserva cependant, comme il arrive en Angleterre, et les juges s'en servirent pour corriger la rigueur des lois. Lorsque le châtiment semblait hors de proportion avec la faute, on accordait au coupable le « bénéfice de l'instruction », du moins s'il savait lire. Les illettrés étaient probablement pendus, comme si l'ignorance était une circonstance aggravante. Mais il est possible aussi que cette cérémonie de lecture ne fût autre chose qu'une comédie : on faisait apprendre par cœur au détenu le verset qu'il ferait semblant de lire. Le juge pouvait d'ailleurs refuser ce *benefit of clergy*, et la loi avait alors son plein effet. Lorsqu'il l'accordait, l'accusé était condamné pour toute peine à la confiscation de ses biens. Il était en outre marqué au pouce gauche de la lettre T, qui lui servait de casier judiciaire, car, en cas de récidive, il ne pouvait plus invoquer de nouveau ce privilège Cf. Blackstone's *Commentaries on the Laws of England*, ed. by Rob. M. Kerr, L. L. D., vol. IV, 381-5, note *a*.

2. *Conv.*, loc. cit. « In the time of his close imprisonment, under Queen Elizabeth, his judges could get nothing from him to all their demands but I and No. They placed two damned villains to catch advantage of him, but he was advertised by his keeper : of the Spies he has ane epigramme. »

3. Gifford, *Memoir*, pp. XIII-XIV. « These spies could have nothing to do with the cause of his imprisonment, and must therefore have been employed about him solely on account of his connexion with the popish plot. The years 1593 and 1594 were years of singular disquietude and alarm. The Catholics, who despaired of effecting anything against the Queen by open force, engaged in petty conspiracies to take her off by sudden violence, etc. » Tout ceci est possible, bien que Gifford place la querelle 4 ou 5 ans trop tôt : les complots catholiques contre Elisabeth ne

ble de quelque autre crime, le soupçonnait-on de quelque projet criminel contre la vie de la reine ou la sûreté de l'Etat? Elisabeth était entourée de complots et cherchait naturellement à les prévenir ; peut-être Jonson était-il suspect de ne professer point un protestantisme assez solide, inaccessible aux séductions des jésuites ? Sa qualité d'acteur et de faiseur de pièces n'était pas une recommandation auprès des juges de la reine [1]. En tout cas, bien que l'acte d'accusation soit rédigé d'une façon nettement défavorable, il s'en tira encore à bon compte, puisqu'il échappa à la potence et qu'il semble l'avoir redoutée. Il est d'ailleurs probable qu'il n'avait rien à se reprocher dans cette aventure ; car jamais ses ennemis, et ils ne lui ont pas manqué, n'osèrent l'attaquer sur ce point, ni risquer un mot malsonnant sur la lettre infamante qui marquait le pouce de sa main gauche. Il est vrai que la marque n'était pas toujours très profondément imprimée ; mais si elle avait pu disparaître assez vite, son existence légale était du nombre des choses que les adversaires de Jonson ne devaient pas ignorer. Le fait qu'ils n'en parlent nulle part prouve abondamment que si Jonson eut le malheur de tuer son homme, il n'avait aucun tort à se reprocher.

A ce séjour en prison se rattache un événement important dans la biographie du poète et dans son histoire morale. « Un prêtre catholique vint le voir dans sa prison, raconte-t-il à Drummond, et le convertit [2]. » Il ajoute qu'il adopta sa nouvelle religion « de confiance »

se comptent pas. Il est possible aussi que le passage se rapporte à un autre emprisonnement qu'il aurait subi vers 1601 ou 1602 à l'occasion du *Poetaster*, à un moment où il était notoirement catholique et où Elisabeth (depuis l'affaire d'Essex) se méfiait davantage des gens de théâtre.

1. Les comédiens et les auteurs étaient assez mal vus des bourgeois, des juges et autres gens rangés, plus ou moins teintés de puritanisme ; il faut convenir d'ailleurs qu'ils étaient souvent turbulents, volontiers frondeurs, et menaient pour la plupart une vie fort débraillée.

2. *Conv.*, XIII, page 482. « Then took he his religion by trust, of a priest who visited him in prisson. Thereafter he was twelve years a Papist. » J'inclinerais pour ma part à penser que son retour au protestantisme date plutôt de la Conspiration des Poudres et du dégoût qu'inspirèrent à son patriotisme les coupables menées des catholiques (Voir Appendice : *Jonson et la Conspiration des Poudres*). Il est vrai qu'il a dit à Drummond qu'il « resta papiste douze ans » ; mais on sait que les gens de ce temps écrivaient presque toujours les chiffres en caractères romains et que rien ne ressemble plus qu'un XII à un VII. C'est une simple supposition, tout à fait invérifiable, puisque nous n'avons des *Conversations* qu'une copie faite au XVIIIe siècle sur l'original, perdu depuis. Mais elle aurait l'avantage de donner de la seconde conversion de Jonson l'explication la plus plausible. Au fond, Jonson paraît avoir été, sinon sceptique, du moins indifférent et plus philosophe que croyant.

et resta « papiste » douze ans ; après quoi il rentra dans le giron de l'Église anglicane, où il demeura jusqu'à sa mort. Nous aurons à rechercher plus loin quelles sont les raisons qui ont pu amener cette double conversion : disons dès maintenant qu'on ne saurait dans aucun cas l'attribuer à des motifs intéressés, comme ceux dont on a pu soupçonner plus tard son illustre confrère en poésie, Dryden. On voit mal en effet ce que le fils du ministre persécuté par Marie la Sanglante pouvait attendre d'une conversion au catholicisme, dans un temps où les « papistes » étaient vus d'assez mauvais œil et facilement suspects au pouvoir [1].

La fâcheuse querelle qui mit Jonson en prison et qui eut pour épilogue sa conversion inattendue au catholicisme aurait engendré, si l'on en croit ses biographes, toute une suite de conséquences intéressantes pour l'histoire littéraire. La perte d'un de ses acteurs, tué par notre poète, aurait eu pour premier résultat de brouiller celui-ci avec le directeur qui l'employait communément [2]. Jonson venait de composer sa jolie comédie : *Every Man in his Humour*, ou du moins de la remanier, car elle avait été déjà jouée, par la troupe d'Henslowe, sous une forme un peu différente [3]. Il n'aurait rien eu de plus

1. Sur les persécutions dont les « récusants » étaient l'objet à la fin du règne d'Elisabeth et au début de celui de Jacques, consulter entre autres historiens Lingard (*Hist. d'Angleterre*) et surtout le *Calendar of State Papers* (*Domestic*) *1598-1603* et *1603-1610*. On les appelait « récusants », parce qu'ils refusaient de communier sous les deux espèces. On verra plus loin une anecdote singulière sur la façon dont procéda Jonson lorsqu'il retourna à l'église et reçut de nouveau la communion.

2. Son nom figure au *Journal* de Henslowe un mois encore avant le duel. « Lent unto the company, the 18 of august, 1598, to bye a boocke called *Hoate Anger sone cowld*, of Mr. Porter, Mr. Cheattell, et Bengemen Johnson in full payment, the some of vi lb. » Il avait laissé entre les mains de son directeur le « scénario » d'une tragédie, que celui-ci passa à Chapman. « Lent unto Robart Shawe and Jewby, the 23 octob. 1598, to lend unto Mr. Chapman, one his playe boocke, and ii actes of a tragedie of Bengemen's plott, the some of iii lb. » (Cf. Malone, *Hist. Account*, p. 321.) M. Fleay suppose qu'il s'agit du *Mortimer* (*B. Chron.*, I, 356).

3. Telle est du moins la version de Gifford, qui pendant longtemps fit autorité. Il est possible que Shakespeare soit intervenu pour faire accepter la pièce de Jonson par ses camarades ; mais il semble que la pièce ait été jouée antérieurement à la malencontreuse affaire de G. Spencer. Il est question d'*Every Man in his Humour* comme d'une comédie nouvelle (*a new play*) dans une letttre de Tobie Matthew à Dudley Carleton, datée du 20 sept. 1598, c'est-à-dire deux jours avant le fameux duel (Cf. *Cal. State Papers, 1598-1603*). Si la date est exacte, et rien ne nous autorise à en douter, la comédie de Jonson a donc précédé le duel. D'autre part, il semble avéré que la *Comédie des Humeurs*, mentionnée au *Journal* de Henslowe en 1596, n'était nullement une première épreuve de celle que nous pos-

pressé que de la porter à la troupe rivale, celle du lord Chamberlain, où Shakespeare était, comme on sait, acteur et sociétaire. Une tradition rapportée par Rowe rattache à cette occasion le début de la liaison amicale entre les deux rivaux et prétend même que ce fut aux bons offices de l'un que l'autre dut d'être joué. Les comédiens avaient parcouru la comédie et se préparaient à la rendre à l'auteur, quand Shakespeare survint, la lut et la fit accepter[1]. Ce récit qu'on va répétant est à peu près de tout point inexact. *Every Man in his Humour* n'avait jamais été représenté avant 1598, et la troupe du lord Chamberlain en eut la primeur ; mais il est établi aujourd'hui que la pièce est antérieure à l'affaire de Gabriel Spencer. D'autre part, il paraît peu probable que Jonson n'eût pas fait déjà la connaissance de Shakespeare : il était depuis quelques années à Londres, et le monde des acteurs et des auteurs n'était pas si nombreux qu'ils n'aient eu l'occasion de se rencontrer. Mais on peut admettre que leurs relations amicales datent de ce moment, et l'on a plaisir à penser que Jonson dut à son grand aîné les premières douceurs de la gloire. Cette agréable comédie le mettait en effet hors de pair et dut être accueillie avec faveur par le public.

Le succès d'*Every Man in his Humour* eut aussi pour effet de ré-

sédons (Cf. Appendice : les deux Versions d'*Every Man, etc.*) *Every Man in his Humour* paraît n'avoir jamais été joué que par la troupe du lord Chamberlain ; elle fut achetée par eux sans doute à la fin d'août et représentée vers le milieu de septembre. On sait que Jonson avait jusqu'ici travaillé surtout, sinon uniquement, pour Henslowe ; mais il avait le goût de l'indépendance et il ne s'astreignit jamais à écrire pour une seule compagnie. Dans cette même année 1598 il avait donné à la troupe du lord Amiral une comédie intitulée *Hot Anger soon Cold* (Voir plus haut) et aux Enfants de la Chapelle *the Case is Altered* (date indéterminée). Il serait donc inexact de prétendre que les rapports de Jonson avec Shakespeare et sa troupe furent la conséquence de son duel avec Spencer.

1. Rowe est le premier, sauf erreur, qui mentionne l'anecdote : je la donne sous sa forme primitive que les successeurs se sont bornés à envenimer : « Shakespeare's acquaintance with Ben Johnson began with a remarkable piece of humanity. Mr. Johnson, who was at that time altogether unknown to the world, had offered one of his plays to the players to have it acted ; and the person into whose hands it was put, after having turned it carelessly and superciliously over, was just upon the point of returning it to him with an ill-natured answer, that it would be of no service to their company, when Shakespeare luckily cast his eye upon it, and found something so well in it as to engage him to read it through, and afterwards to recommend Mr. Johnson and his writings to the public favour » (*Shak.*, vol. I, p. 12). On trouve dans Capell (*Notes and various readings to Sh.*, I, 94) une autre anecdote d'après laquelle Shakespeare aurait servi de parrain à l'un des enfants de Jonson. (Voir Appendice : *les Rapports de Shakespeare et de Jonson.*)

concilier Henslowe avec le jeune auteur; sa rancune en tout cas ne fut pas de longue durée, car dès le mois d'août de l'année suivante, nous retrouvons de nouveau le nom de Jonson sur le fameux registre[1]. Il écrit avec Dekker une sorte de tragédie bourgeoise, fondée sur un meurtre récent, *Page of Plymouth;* et avec le même Dekker, Chettle et un autre « gentleman » inconnu, une tragédie historique intitulée *Robert II roi des Ecossais.* Jonson d'ailleurs, soit par esprit d'indépendance, soit qu'il ne fût pas toujours d'humeur accommodante, ne s'astreignit jamais à écrire pour une seule compagnie, comme c'était alors à peu près la règle[2]. En cette même année 1599, les Enfants de la Chapelle reprenaient à Blackfriars une tragi-comédie de lui, qu'ils avaient probablement jouée déjà l'année d'avant, *the Case is Altered*[3]. Peut-être écrivit-il aussi pour d'autres troupes des pièces qui ne nous sont point parvenues et dont nous ignorons jusqu'au titre. Il disait à Drummond, en 1619, que « la moitié de ses comédies n'étaient pas imprimées » : il s'agissait évidemment de ses péchés de jeunesse[4]. Il ne les a pas publiées, lorsqu'il donna en 1616 l'édition pour ainsi dire officielle de son œuvre, soit qu'il en eût aliéné la propriété vis-à-vis des acteurs, soit qu'ayant eu des collaborateurs, il ne voulût point s'approprier le bien d'autrui, soit plutôt que ces pièces, composées assez négligemment et pour gagner sa vie, lui parussent indignes de l'idée qu'il voulait laisser de lui-même à la postérité. La jolie comédie dont je viens de parler,

1. « Lent unto Wm Borne, *alias* Birde, the 10 of august 1599, to lend unto Bengemyn Johnson and Thomas Dekker, in earnest of ther booke which they are writing, called *Pagge of Plim...*, the some of xxxx s. » — « Lent unto Thomas Downton, the 3 of september 1599, to lend into Thomas Dekker, Bengemen Johnson, Harey Cheattell, and other gentlemen, in earnest of a playe called *Robart the second kinge of Scottes tragedie*, the some of xxxx s. » — « Lent unto Wm. Borne, the 23 of september 1599, to lend unto Bengemen Johnsone, in earnest of a booke called *the scottes tragedie*, the some of xx s » (Malone, *Hist. Account*, pp 321-2.)

2. Fleay, *B. Chron.*, I, 346. « This continual change of company is peculiar to Jonson ; I have not met with its parallel in any life in the present book. » En fait, il n'a travaillé, à notre connaissance, que pour trois compagnies, celle du lord Admiral, celle du lord Chamberlain (plus tard *King's Servants* et les *Chapel Boys* (qui s'intitulèrent successivement *Queen's Revels Boys*, *lady Elizabeth's* et *Queen Henrietta's Servants*). Le cas n'est point si rare : Heywood, Dekker, Middleton, Massinger en font autant. Voir à la fin du livre de M. Fleay *Ib.*, II, 404) la « Liste des auteurs et de leurs compagnies ».

3. Sur la date de cette comédie, voir plus loin (chap. VI).

4. *Conversations*, XVI (vol III, 486) « He says that the half of his comedies was not in print. »

the Case is Altered, qui nous est parvenue comme par surprise, est le seul spécimen que nous ayons de son œuvre anonyme ; même si le reste ne la valait pas, elle nous fait regretter davantage qu'il soit à jamais perdu. Il eût été intéressant surtout de posséder quelques-unes de ses tragédies de cette époque, pour voir si le ton en diffère de celui du *Séjan* et du *Catilina*, ou seulement si l'on peut revendiquer pour lui l'honneur d'avoir écrit ces belles « additions à *Jeronymo* », qui sont, au dire d'un bon juge, « le sel de la vieille pièce [1] ». Malheureusement de toute la production de Jonson en 1599, et elle dut être considérable, nous n'avons qu'une seule pièce, admirablement écrite d'ailleurs et pleine de talent, mais vraiment trop froide. C'est la comédie intitulée *Every Man out of his Humour*, destinée à faire pendant à la précédente, mais qui reste bien au-dessous [2].

La fortune commençait à sourire à Jonson. Sans doute il n'était pas très riche : il ne le fut jamais ; ses dernières pièces avaient dû pourtant lui rapporter quelque argent. Surtout le public avait bien accueilli celles qu'il regardait avec le plus de complaisance. Elisabeth, s'il faut en croire certains vers de lord Falkland, l'aurait « encouragé de ses judicieuses faveurs [3] » ; et si les faveurs de la vieille souveraine n'enrichissaient guère ceux qui en étaient l'objet, c'était quand même une satisfaction pour l'amour-propre du poète. S'il ne trouvait pas à son foyer le paisible bonheur, dont peut-être il n'était pas digne, il trouvait au dehors des compensations plus conformes sans doute à ses goûts. Il est probable qu'il fréquentait déjà beaucoup les tavernes : il y trouvait avec qui causer, non seulement les poètes, ses collaborateurs d'aujourd'hui, ses rivaux de demain, Dekker, Marston, Middleton, Chapman, mais aussi les jeunes légistes des *Inns of Court*, les étudiants en droit, futurs magistrats, qui formaient la portion la plus cultivée de la classe moyenne. Lorsqu'en 1616 il leur dédie *Every Man out of his Humour*, il rappelle avec

1. Charles Lamb, *Specimens of English dramatic poets*. Voir l'Appendice : *Jonson est-il l'auteur des Additions* ?

2. La pièce dut être jouée à la fin de l'année 1599 ou, plus probablement, au début de 1600 (Voir plus loin, chap. IV). On se rappelle que l'année officielle ne commençait alors qu'au 25 mars.

3. *Jonsonus Virbius*. Cf. Works, III, 499 a.

How great Eliza, the retreat of those
Who, weak and injured, her protection chose,...
With her judicious favours did infuse
Courage and strength into his younger Muse.

quelque orgueil qu'au temps où il écrivit sa comédie, il avait pour amis certains de leurs habitants d'alors, qui devaient dans la suite faire un beau chemin[1]. Déjà même il possède à la Cour quelques patrons éclairés qui ont distingué son mérite et qui le traitent avec amitié. Nous avons vu qu'il avait habité cinq ans chez lord Aubigny[2]; nous ne savons pas à quel moment, et c'est probablement un peu plus tard; mais en 1603, lors de la peste de Londres qui lui enleva son fils aîné, nous le trouvons qui réside à la campagne, avec Camden, dans la maison de sir Robert Cotton[3]. Bref, si Jonson, sans parler d'un deuil qui fut profondément ressenti, trouvait chez lui des causes de chagrin et de tristesse, sa situation matérielle et mondaine commençait à s'améliorer; et comme il vivait surtout par l'intelligence, il oubliait aisément ses ennuis dans le commerce de ses chers anciens, dans la société de ses savants amis et dans la composition de ses œuvres. Il ne lui manquait même pas cette consécration suprême, les attaques et la jalousie des poètes rivaux.

Il avait donné en l'année 1600[4] une comédie nouvelle intitulée : *les Fêtes de Cynthia ;* elle avait été jouée non plus par la troupe du lord Chamberlain, mais par les Enfants de la Chapelle. La pièce mettait en scène les ridicules des courtisans et aurait pu être mal accueillie de ce côté ; mais c'est d'un autre point de l'horizon que se leva l'orage. Deux confrères du poète, Marston et Dekker, dont l'un naguère encore travaillait avec lui, crurent se reconnaître dans deux

1. « When I wrote this poem, I had friendship with divers in your societies ; who, as they were great names in learning, so they were no less examples of living. » Dédicace d'*Every Man out of his Humour. Works.* I, 61.

2. Esmé Stewart, lord Aubigny (1579-1624), qui succéda à son frère Lodovick comme duc de Lennox en 1624 et mourut la même année : il était apparenté vaguement à la famille royale. Il fut un des plus fidèles protecteurs de Jonson, qui vécut cinq années sous son toit : comme Aubigny se maria en 1607 et que notre poète en cette année parle de « sa maison de Blackfriars », on peut supposer qu'Aubigny avait fait maison nette en quittant le célibat.

3. Nous lisons en février 1602 dans le *Journal* de John Manningham : « Johnson the poet now lives upon one Townshend and scornes the world. » Il s'agit probablement d'Aurelian Townshend, secrétaire des commandements du ministre Cecil, que nous aurons l'occasion de retrouver plus loin. (Cf. Collier, *Annals of the Stage*, I, 321). Ces mœurs parasitaires qui nous répugnent un peu étaient dans les habitudes du temps : Jonson sauvait tout d'ailleurs à force de dignité et de franchise.

4. Probablement vers la fin de l'année officielle, c'est-à-dire en février ou mars 1601. Cette séparation momentanée de Jonson et de la troupe du lord Chamberlain ne prouve pas nécessairement qu'il y eut brouille entre lui et les acteurs ; mais j'ai dit ailleurs pour quelles raisons la chose est probable. Voir l'Appendice : *Les rapports de Jonson et de Shakespeare.*

personnages de la nouvelle comédie. Il est bien difficile, après deux ou trois cents ans, de mettre un nom sur des allusions que les contemporains ne saisissaient peut-être pas toujours. On ne saurait affirmer aujourd'hui que Hédon et Anaides représentaient sûrement Marston ou Dekker; mais il faut avouer que la chose est possible. On avait déjà cru reconnaître Marston dans la comédie précédente, sous l'habit du *signor* Clove, comme on a cru reconnaître Jonson dans plusieurs pièces de Marston. Jonson a dit à Drummond « qu'il avait eu de nombreuses querelles avec lui, l'avait battu, et lui avait enlevé son pistolet », et aussi que « Marston avait commencé toutes ces querelles en le représentant sur la scène[1] ». Comme Jonson était très franc, incapable, je crois, de mentir, on peut avoir foi dans sa parole ; mais elle ne prouve absolument rien, sauf qu'il se croyait très sincèrement l'offensé. Seulement il est bien hasardeux en pareille matière, même pour les contemporains, de déterminer qui eut les premiers torts : nul ne veut convenir, nul ne croit qu'il a commencé. Il est possible que Marston ait été le premier à représenter Jonson sur la scène ; mais qui nous dira s'il ne s'était pas cru, à tort ou à raison, visé dans une des pièces de celui-ci, si ce que l'un prenait pour une attaque n'était pas dans l'esprit de l'autre une riposte? Qui nous dira surtout ce qui s'était passé avant que la querelle entrât dans le domaine littéraire? Mutuelle antipathie ou brouille soudaine d'anciens camarades, nous ignorons ce qui les divisa, et tout ce qu'on dira là-dessus n'est que conjecture. Si l'on s'en tient aux faits assurés, on sait seulement qu'en 1601 Jonson, irrité des attaques dont on le poursuivait depuis trois ans, écrivit la comédie du *Poétereau,* où Dekker et Marston se trouvaient représentés et exposés aux railleries du public dans des rôles assez fâcheux. Les autres répondirent du tac au tac : ils écrivirent une comédie, intitulée : *Satiromastix*, où Jonson était drapé de la belle façon. Les deux pièces sont de 1601 ; malheureusement, comme nous ignorons la date exacte où chacune fut représentée, nous ne savons combien de temps s'écoula entre l'attaque et la riposte. Les biographes de Jonson prétendent que celui-ci ne fit que gagner de vitesse ses deux adversaires et prit l'offensive en les devançant : cela n'est peut-être pas tout à fait exact.

1. *Conv.*, XIII (III, 483). « He had many quarrels with Marston, beat him, took his pistol from him, wrote his *Poetaster* on him ; the beginning of them were, that Marston represented him on the stage. » Sur toute cette affaire, voir l'Appendice : *Les démêlés de Jonson avec Marston et Dekker.*

Jonson travaillait lentement [1], et si le *Poétereau* fut composé relativement vite (en moins de quatre mois), il est assez étrange cependant que les deux autres se soient laissé distancer ainsi, ayant l'habitude de bâcler et de grossoyer leur ouvrage. Il est probable que Jonson, attaqué le premier et plus d'une fois sur la scène, voulut répondre par un coup de massue à tous ces petits coups d'épingle : il donna le *Poetaster*. Les autres, ne voulant pas avoir le dernier, répondirent par le *Satiromastix* ; mais Jonson, ayant déchargé sa bile et conscient de sa supériorité, laissa dédaigneusement tomber la querelle. Peut-être faut-il placer à ce moment ce duel avec Marston qui aurait, comme il arrive, arrangé les choses. En tout cas les deux adversaires ne semblent pas s'être gardé longtemps rancune : nous verrons deux ou trois ans plus tard Jonson collaborant avec Marston, et celui-ci, dès 1604, faisant réimprimer son *Malcontent*, le dédie à notre poète comme à « un ami sincère et cordial », *candido et cordato amico*. Il convient d'ajouter que Jonson se montra moins oublieux ou, si l'on veut, plus fier.

Si *le Poétereau* n'avait pas dû faire grand plaisir aux auteurs visés, il avait fait à Jonson d'autres ennemis. Au nombre des personnages de la comédie se trouvent en effet un acteur ridicule et un capitan grotesque ; en outre, certains propos du jeune Ovide, très conformes d'ailleurs à l'histoire, sont assez déplaisants pour Dame Justice et pour ses suppôts. Ces quelques traits inoffensifs et ces deux caricatures, qui sont évidemment des personnalités, suffirent à déchaîner contre le satirique une vraie tempête. Tous ceux qu'il avait indisposés par son humeur arrogante et grinchue saisirent avec empressement l'occasion d'ameuter contre lui les acteurs, les gens de loi et les militaires. Ces derniers heureusement n'avaient guère alors de pouvoir : on menaça peut-être de lui couper les oreilles, mais on s'en tint là. Les gens de loi, en revanche, étaient tout-puissants et, en ce temps d'arbitraire, doublement dangereux : il semble bien en fait que Jonson courut quelque danger. Dédiant la pièce en 1616 « à son vertueux et digne ami, M. Richard Martin » (un homme de loi fort

1. Ses ennemis prétendent qu'il met un an et plus à finir une pièce. L'accusation, si c'en est une, est fort exagérée, puisque nous avons vu Jonson donner jusqu'ici deux ou trois pièces par an ; elle deviendra vraie seulement quelques années plus tard. Mais Dekker et ses besogneux camarades, forcés de gaspiller leur talent pour gagner leur vie, ne veulent pas comprendre et font semblant de mépriser le dédaigneux confrère, qui se pique d'écrire pour la postérité.

distingué que Rabelais eût salué comme « un biberon très insigne »)[1], il le remercie de s'être jadis entremis, « avec autant d'opportunité que de noblesse, pour soutenir l'innocence de l'auteur et de sa pièce » auprès du Lord Chief Justice[2]. Cette dernière phrase montre clairement que Jonson fut inquiété ou faillit l'être; que, sans l'intervention de son ami, il aurait connu les affres de la Chambre Etoilée ou du Banc de la Reine. Quant aux acteurs, leur courroux fut plus facile à apaiser : si l'Histrio du *Poetaster* représente, comme on le prétend, le directeur Henslowe, la rancune de celui-ci ne fut pas de longue durée, car dès le mois de juin de l'année suivante il emploie de nouveau Jonson : notre poète était maintenant un homme trop utile pour qu'on se brouillât longtemps avec lui[3]. Je dois ajouter qu'à mon sens, les acteurs visés dans la comédie n'appartenaient pas à la troupe du lord Admiral, mais à celle du lord Chamberlain : il y avait là quelques personnalités fort vives et qui pour les spectateurs du temps étaient suffisamment transparentes. Il semble bien qu'il y ait eu à ce moment une brouille assez sérieuse entre Jonson et la troupe de Shakespeare, et que celui-ci prit vigoureusement le parti de ses camarades. Nous savons par une pièce du temps que l'auteur d'*Hamlet* administra à l'auteur du *Poetaster* une « purge » fort efficace, pour

1. Richard Martin, né en 1570, qui mourut *Recorder of the City of London* en 1618, était un membre du *Middle Temple*. En 1601 il siégea au Parlement pour Bernstaple et fut *Member for Christchurch* de 1604 à 1611 ; il avait été « appelé à la barre » en 1602. Homme d'esprit et joyeux convive, « il n'y avait personnne, dit Wood, qui fût plus admiré que lui par Jonson, Selden, Hoskins, etc. ». Cet Hoskins, dont il est ici question, est un autre homme de loi, à la fois très instruit et très bon vivant, dont l'amitié fut peut-être utile à Jonson en cette conjoncture. Né en 1566, élevé à Westminster School, puis étudiant à Oxford, il était membre également du *Middle Temple* et, le 6 mars 1603/4, il fut élu *M. P. for Hereford*. Il eut des difficultés avec le gouvernement de Jacques, mais il fut néanmoins créé *serjeant-at-law* en 1623. Il mourut en 1638, un an après Jonson. Celui-ci se plaisait à l'appeler son « père » et soumettait volontiers ses écrits à sa critique. Voir un passage d'Aubrey, cité plus loin.

2. « I send you this piece of what may live of mine ; for whose innocence, as for the author's, you were once a noble and timely undertaker to the greatest justice of this kingdom. » Dédicace du *Poetaster*.

3. On trouvera plus loin (Appendice) les diverses raisons qui me font penser qu'Histrio n'est pas Henslowe. On relève en tout cas dans le précieux Journal les deux notes suivantes : « Lent unto Mr. Alleyn, the 25 of september 1599, to lend unto Bengemen Johnson, upon his writing of his *adycians* in *Jeronymo*, xxxx s. » — « Lent unto Bengemy Johnsone, at the apointment of E. Alleyn, and Wm. Birde, the 22 of june 1602, in earnest of a boocke called *Richard Crook-back*, and for new *adycions* for *Jeronymo*, the some of x lb. »

venger Dekker et Marston des pilules symboliques qu'ils avaient dû avaler. Mais nous ignorons pourquoi le grand Will prit parti dans la querelle et qui avait raison. Les causes premières de toute cette histoire nous échappent ; et l'on en a proposé mille explications. La querelle se rattachait-elle directement aux démêlés de notre poète avec Crispinus et Démétrius ? Etait-ce une protestation des professionnels du théâtre contre les théories des « académiques », une bataille de principes entre écoles rivales, « classicistes » ou « romanticistes » ? Ou bien les deux affaires étaient-elles indépendantes l'une de l'autre, et n'y avait-il entre Jonson et ses divers adversaires que de l'animosité personnelle ? Sur cette « Guerre des théâtres », comme on l'a baptisée, nous en sommes réduits, somme toute, à de simples conjectures. Toujours est-il qu'en 1601 et 1602, l'auteur du *Poétereau*, qu'il y eut ou non de sa faute, se vit harcelé par une foule d'ennemis, jaloux de ses succès, ou indisposés contre lui par les manifestations indiscrètes de son orgueil prodigieux. Non seulement il fut joué sur la scène dans plusieurs comédies, mais il parle de libelles calomnieux répandus contre lui dans le public, et il se pourrait bien qu'il eût tâté de la prison, quelques jours au moins [2]. Bref, ces deux années auraient pu paraître assez dures à un esprit moins combatif; peut-être Jonson trouva-t-il d'âpres jouissances dans l'excitation de la bataille, mais on doit à la vérité d'ajouter qu'en dehors du *Poetaster*, il ne paraît avoir répondu à toutes ces « provocations » que par un dédaigneux silence, où la peur n'entrait certes pour rien. Il se contenta d'ajouter à sa pièce un *Dialogue apologétique*, où l'on voyait l'auteur (et c'est lui qui parut en effet sur la scène) recevant deux amis, Polyposus et Nasutus, et leur exprimant son mépris pour toutes ces attaques injustifiées. Le morceau ne fut récité qu'une fois en public, et sa publication interdite « par ordre », sans qu'on sache d'où vint l'ordre et qu'on en devine la raison [3].

1. Voir l'appendice : *Les rapports de Jonson et de Shakespeare.*

2. Ceci semble du moins ressortir d'une lettre à Salisbury que l'on trouvera plus loin (Appendice : *Jonson et Chapman en prison*) ; mais la conjecture repose, j'en conviens, sur une nuance de psychologie ou de style assez discutable.

3. Voir le quarto du *Poetaster*, dernière page : « Here, reader, in place of the epilogue, was meant to thee an apology of the author, with his reasons for the publishing of this book : but, since he is no less restrained, than thou deprived of it by authority, he prays thee to think charitably of what thou hast read, till thou mayest hear him speak what he hath written » Le morceau se trouve imprimé pour la première fois dans le folio de 1616, avec ce préambule orgueilleux et

Vers la fin de ce même dialogue, le poète annonçait au public qu'il renonçait pour un temps à la comédie. « Puisque la Muse comique lui avait été si défavorable, il allait essayer si la comédie aurait meilleur aspect [1]. » Et, en effet, nous le trouvons dans la première moitié de cette année 1602, travaillant à deux ouvrages du genre sérieux : une note du journal de Henslowe, à la date du 22 juin, mentionne une somme de dix livres « prêtée à Benjemy Johnsone en gage d'un livre intitulé *Richard le Bossu*, et pour de nouvelles additions à *Jeronymo* ». Nous n'avons pas malheureusement le premier de ces deux ouvrages, ni probablement le second. Il existe bien une édition de la *Tragédie Espagnole*, publiée en 1602 et contenant d'importantes additions, où l'on s'est plu à voir l'œuvre de Jonson, mais la question est très controversée et l'attribution fort douteuse [2]. Quant à la pièce de *Richard Crookback* (c'est-à-dire Richard III), elle a disparu sans espoir et l'on s'en consolera difficilement : il eût été fort intéressant de voir Jonson et son grand rival aux prises avec le même sujet. Le seul exemplaire authentique que nous possédions de sa « Muse tragique » à ce moment est la tragédie de *Séjan*, « *Sejanus his Fall* », donnée en 1603, non plus à la troupe du lord Admiral, mais à celle du lord Chamberlain, c'est-à-dire celle de Shakespeare, en témoignage de réconciliation sans doute. Shakespeare jouait un rôle dans la pièce (on ignore malheureusement lequel), et, s'il faut en croire quelques biographes, il y pouvait revendiquer plus que le nom d'acteur [3]. Jonson déclare en effet dans sa préface « qu'une seconde

maladroit : « TO THE READER. If, by looking on what is past, thou hast deserved that name, I am willing thou shouldst yet know more, by that which follows, an APOLOGETICAL DIALOGUE ; which was spoken once upon the stage, and all the answer I ever gave to sundry impotent libels then cast out (and some yet remaining) against me, and this play. Wherein I take no pleasure to revive the times ; but that posterity may make a difference between their manners that provoked me then, and mine that neglected them ever. For, in these strifes, and on such persons, were as wretched to affect a victory as it is unhappy to be committed with them. *Non annorum canities est laudanda, sed morum.* »

1. *Works*, G.-C. I, 268.

> And, since the comic Muse
> Hath proved so ominous to me, I will try
> If TRAGEDIE have a more kind aspect ;
> Her favours in my next I will pursue, etc.

2. Voir l'Appendice : *Jonson est-il l'auteur des Additions* ?

3. On aimerait à penser que Shakespeare et Jonson, pour sceller leur réconciliation, ont voulu travailler à une même pièce ; mais il n'est pas bien probable que Jonson ait été choisir pour collaborer au *Séjan* un poète connaissant aussi mal le

plume y eut bonne part », mais rien ne prouve que ce fut celle de Shakespeare : et « l'heureux génie » dont il est ici question n'a pas encore été identifié [1]. Quoi qu'il en soit, la pièce, à ses débuts du

latin que l'auteur de *Jules César*. Sans doute la chose n'est pas impossible, mais rien ne vient confirmer l'hypothèse, et l'on s'étonne de voir un critique aussi éminent que Mr. E. Gosse répéter sous une forme presque affirmative une allégation aussi douteuse (*Jacobean Poets*, page 23).

1. On a longtemps prononcé le nom de Chapman ; le traducteur d'Homère était des amis de Jonson et le plus savant certes de tous ses rivaux. Mais on trouve en tête du quarto de 1605 une longue pièce de vers élogieux, qui semblerait prouver qu'il n'avait point eu de part à la composition de la tragédie (Voir Appendice : *Jonson et Chapman en prison*). En revanche, dans un poème des plus médiocres, publié en 1646 par un certain Samuel Sheppard et intitulé : *the Times Displayed in Six Sestyads*, où l'auteur célèbre les poètes anciens aux dépens de leurs successeurs vivants, on trouve entre autres louanges adressées à Jonson, le curieux passage que voici :

(*en marge :* BEN JOHNSTONE.

So his that divine Plautus equalled,
Whose commick vein Menander nere could hit,
Whose tragick sceans shall be with wonder read
By after ages for unto his wit
Myself gave personal ayd *I dictated*
To him when as Sejanus fall he writ.
And yet on earth some foolish sots there bee
That dare make Randolph his rival in degree.

On avait cru d'abord, lisant ces vers du bout des yeux, que ce versificateur parfaitement ignoré avait pu servir de secrétaire à Jonson et qu'il en avait conservé pour l'auteur de *Séjan* une vénération particulière. Mais, si mal qu'il écrive, et son style est détestable, jamais la phrase que j'ai soulignée ne peut avoir le sens qu'on lui donne. Même si Jonson, en 1602-3, avait eu le moyen de se payer un secrétaire, c'est lui qui aurait dicté sa tragédie au secrétaire, et non pas le secrétaire qui lui eût dicté sa tragédie. Brinsley Nicholson a essayé d'éclaircir ce mystère, et il est arrivé à cette conclusion, que Samuel Sheppard est vraisemblablement « l'heureux génie » dont Jonson parle dans sa préface. On peut s'étonner que l'auteur du *Poetaster* ait daigné collaborer avec un homme qui écrivait dans un tel galimatias; mais il semble bien que ce Sheppard ait été non pas un professionnel, mais un homme du monde piqué de la tarentule littéraire et désireux de se voir jouer. Il n'a commencé de publier ses ouvrages qu'en 1646, alors que sa situation mondaine était peut-être devenue moins brillante ; ses parents et ses amis paraissent avoir été des gens riches. Jonson, qui lui avait sans doute des obligations, n'a probablement pas pu refuser de travailler avec lui ; il avait jusqu'ici donné au théâtre pas mal de pièces, où ses collaborateurs ne lui agréaient qu'à demi. Mais on comprend qu'il ait refusé de s'en aller à la postérité, la main dans la main avec un Sheppard. D'autant plus fier de son *Séjan* qu'il avait eu moins de succès, il s'avisa de remanier la pièce, en refaisant les parties qui n'étaient pas de lui. Les termes hyperboliques dont il use vis-à-vis de son ex-associé, et qui choquaient moins alors qu'aujourd'hui, ont évidemment pour objet de panser la cruelle blessure d'amour-propre qu'il allait infliger au pauvre Sheppard. (Voir B. Nicholson, *Shakespeare not part-author of Ben Jonson's Sejanus. The Academy*. Nov. 14, 1874.) Il est possible

moins, paraît avoir été accueillie très froidement, disons même assez mal ; l'auteur dut se contenter de l'approbation des lettrés et se consoler par le mépris de l'indifférence du vulgaire [1].

III

Nous voici arrivés à l'année 1604 : le roi Jacques d'Ecosse vient de monter sur le trône d'Elisabeth [2]. A une reine qui aime les fêtes, mais qui est trop économe pour en donner, succède un prince très instruit, sinon très artiste, et qui aime, et dont la femme adore, ces divertissements d'apparat, ces masques somptueux, où non seulement la musique, la danse et la poésie, mais l'érudition, la vanité, la coquetterie, trouvent également leur compte. Aussi l'avènement du roi

(ceci est une supposition personnelle) que ce Sheppard ait été le secrétaire de lord Aubigny ou de quelqu'un des *patrons* de Jonson et que celui-ci l'ait prêté à son hôte pour mettre au net sa tragédie. Comme Jonson avait une fort belle écriture, il pria peut-être son coadjuteur momentané de lui dicter son brouillon ; et Sheppard, ne voulant pas que ses arrière-neveux ignorent ce détail glorieux, a tortillé et torturé sa phrase pour y insérer le renseignement.

1. On trouve dans les œuvres de Donne (*ed. E. K. Chambers*, II, 64) une lettre à Jonson datée du 9 nov. 1603. Le sens en est assez obscur ; elle doit se rapporter à quelque événement de la vie de Donne ; elle montre en tout cas que celui-ci était dès ce moment en bons termes avec Jonson et professait pour lui une estime profonde. Une autre épître en vers datée de deux mois plus tard (6 janv. 1603/4), et qui se trouve dans l'édition de Donne de 1635 (elle est réimprimée dans Chalmers, *Brit. Poets*), n'est pas de l'auteur des *Anniversaires*, mais de sir John Roe, un de leurs amis communs. Elle a trait à un événement assez curieux que Drummond rapporte en ces termes : « That Sir John Roe loved him ; and when they two were ushered by My Lord Suffolk from a Mask, Roe wrote a moral Epistle to him ; which began, *That next to playes, the Court and the State were the best. God threateneth Kings, Kings Lords, (as) Lords do us.* » *Conv.* XI (III, 477). La pièce se termine en effet par ces vers :

> Forget we were thrust out. It is but thus
> God threatens Kings, Kings Lords, as Lords do us.

Il s'agit très probablement du Masque de Daniel, *the Vision of the Twelve Goddesses*, représenté le jour des Rois 1603/4. On ne sait pour quelle incartade le poète et son ami se virent expulsés : peut-être Daniel ne fut-il pas étranger à cet affront. On sait qu'il y avait entre les deux confrères « peu d'amour perdu ». Jonson, avec l'audace fringante que montrera plus tard Boileau débutant, n'avait pas craint de se moquer sur le théâtre des miévreries de Daniel. Celui-ci, qui devait bientôt connaître la disgrâce, mais qui était alors en pleine faveur, eut peut-être assez de crédit pour se débarrasser d'un spectateur peu bienveillant.

2. Elisabeth mourut le 24 mars 1603 ; Jacques arriva en Angleterre en avril, mais il ne fit son entrée officielle à Londres que le 15 mars 1604.

Jacques marque-t-il dans le développement du talent de Jonson une date importante : à partir de 1605, dans l'intervalle de ses comédies travaillées à loisir, paraissent chaque année un ou plusieurs de ces masques, généralement assez courts, dépassant rarement la valeur d'un acte de comédie ordinaire, qui ne sont pas la partie la moins originale de son œuvre. Lorsque le nouveau souverain fit son entrée dans sa bonne ville de Londres, c'est lui (en collaboration avec Dekker) qui fut chargé d'imaginer pour le recevoir d'ingénieuses allégories et des discours complimenteurs. C'est lui qui composa le panégyrique du Roi, lors de la première rencontre de Jacques avec son premier Parlement ; lorsque la reine vint d'Ecosse avec son fils rejoindre son mari en Angleterre, elle s'arrêta au château d'Althorpe, chez Sir Robert Spencer, et c'est Jonson encore qui lui souhaita la bienvenue ; et lorsque, le jour de Mai, sir William Cornwallis eut l'honneur de recevoir chez lui à Highgate la famille royale, il eut aussi recours à Jonson pour donner plus d'élégance à la fête. Sans doute il n'était pas le seul poète qu'on employât à ce genre de divertissements ; mais il était celui qui y réussissait le mieux, celui surtout qui plaisait le plus au maître ; et c'était là pour lui une source de revenus assurés.

Mais quelque plaisir qu'il y prît, la composition de ces masques n'était cependant pour Jonson qu'un délassement dans l'intervalle de ses œuvres plus sérieuses, comédies ou tragédies. Ses trois dernières pièces appartenaient au genre grave ; il revient maintenant au genre gai, et il donne en 1605 la pièce qu'on tient d'ordinaire pour son chef-d'œuvre, j'ai nommé *le Renard*. Mais auparavant, sans doute au début de cette année même, il lui était arrivé une aventure qui mérite d'autant plus d'être contée, qu'elle met en pleine lumière la rare noblesse de son caractère. Il avait composé avec son vieil ami Chapman et son ancien ennemi Marston une amusante comédie intitulée : *Eastward Ho* ! La pièce avait eu du succès, mais il s'y trouvait quelques lignes où l'on tournait en ridicule l'envahissement de l'Angleterre par les compatriotes de son nouveau roi. Un gentilhomme écossais, Sir James Murray, n'eut pas de peine à faire partager à Jacques les émois de son nationalisme chatouilleux. Chapman et Marston furent envoyés en prison ; Jonson, pour des raisons qui nous échappent, ne fut pas inquiété. Il n'avait eu peut-être dans la collaboration qu'une part secondaire ; et le passage qui avait offusqué l'ombrageux Sir James n'était assurément pas de lui. Il voulut

néanmoins subir le même sort que ses deux amis, et bien qu'on ne parlât de rien moins que de « leur couper le nez et les oreilles », il s'en alla « volontairement » réclamer sa part de prison [1]. Nous ignorons quelle suite fut donnée à l'affaire : l'intervention de Jonson sauva peut-être les deux autres ; probablement les prières de quelques-uns de ses puissants amis obtinrent-elles pour eux le pardon, que le roi ne pouvait refuser au poète le plus savant de son royaume [2]. Au sortir de prison, « il offrit, nous dit-il, un banquet à ses amis, Camden, Selden, d'autres encore », et c'est là que sa mère découvrit en un trait sublime la vertu romaine de son âme. On ne saurait rendre à la mémoire de cette courageuse femme un hommage plus doux que de citer ici les paroles mêmes de son fils, si toutefois Drummond les rapporta fidèlement. « Au milieu du festin, raconte-t-il, sa vieille mère but à sa santé et lui montra un paquet qu'elle avait, et que, si la sentence avait reçu exécution, elle devait mêler à ce qu'il buvait dans sa prison ; il était plein d'un poison violent et fort, et, pour montrer qu'elle n'était point lâche, elle en voulait boire d'abord elle-même [3]. » La mère et le fils étaient dignes l'un de l'autre : ils avaient tous deux l'âme bien trempée.

Cette aventure, qui aurait pu mal finir, ouvrit sans doute les yeux de Jonson sur les dangers des collaborations, où les imprudences de l'un pouvaient coûter si cher à l'autre ; en tout cas, à partir de ce moment on ne le verra plus travailler avec tel ou tel. Déjà un ou deux ans plus tôt, il avait été inquiété pour un passage d'une de ses pièces, dont il n'était peut-être pas responsable. « Northampton, nous dit-il, était son mortel ennemi, pour avoir, un jour de Saint-George, battu un de ses gens : il le fit citer devant le conseil pour son *Séjan*,

1. *Conversations*, XIII (III, 483). « He was delated by Sir James Murray to the King, for writing something against the Scots, in a play Eastward Hoe, and voluntarily imprissoned himself with Chapman and Marston, who had written it amongst them. The report was that they should then (have) had their ears cut and noses. »

2. « Il ne faut pas chercher bien loin, dit M. Fleay, la raison pour laquelle la sentence ne fut pas exécutée. On avait besoin de Jonson pour le *Masque* de la Reine, qui devait être donné le soir des Rois. » (*B. Chr.*, I, 348.) Ceci n'est pas bien sûr : on ne sait pas exactement à quel moment la pièce a été jouée. Voir l'Appendice : *Jonson et Chapman en prison*.

3. *Conversations*, loc. cit. « After their delivery, he banqueted all his friends ; there was Camden, Selden and others ; at the midst of the feast his old mother drank to him, and shew him a paper which she had (if the sentence had taken execution) to have mixed in the prisson among his drinke, which was full of lustie strong poison, and that she was no churle, she told, she minded first to have drunk of it herself. »

l'accusant de papisme et de trahison [1]. » Nous ne savons pas quel passage de la pièce pouvait donner offense au roi Jacques, puisqu'elle avait été écrite en collaboration et qu'elle a été refondue lors de l'impression ; mais si le roi se crut visé par quelque trait, notre poète assurément n'était pas coupable en intention. D'autre part, s'il était catholique, son zèle n'était pas très ardent ni très dangereux [2] ; et si nous ignorons comment se dénoua l'affaire, il est probable que Jonson s'en tira assez aisément. Certaines lettres découvertes récemment nous donnent à penser qu'en dehors de ces deux occasions il avait encore eu maille à partir avec la justice ; il paraît en cette même année 1605 avoir été enfermé une autre fois, avec Chapman seul, pour certains passages d'une pièce dont ils désavouaient l'un et l'autre la paternité [3]. Ces désagréments successifs lui montrèrent sans doute les inconvénients et les dangers des efforts combinés, et il y renonça complètement, semble-t-il. D'ailleurs tous les ennuis des dernières années paraissent avoir amené chez lui une transformation marquée : peut-être l'a-t-on averti de se tenir tranquille ; peut-être a-t-il réfléchi dans son cachot aux prérogatives d'un monarque qui finirait par se lasser de pardonner. En tout cas, la métamorphose est complète. Jusqu'ici il a vécu, pour tout dire, en bohème ; successivement soldat, acteur, et faiseur de pièces, il ne s'est guère soucié d'être un personnage respectable, extérieurement du moins. Il vit sur un pied indéterminé d'ami parasite, sous le toit de quelque grand seigneur, laissant probablement sa femme se tirer d'embarras comme elle peut. Il fréquente moins les églises que les cabarets, et il y tient tête victorieusement aux plus grands buveurs. D'ailleurs il fait profession de catholicisme, ce qui le rend un peu suspect aux pouvoirs établis. Enfin il a logé trois ou quatre fois en prison, soit pour avoir tué un homme en duel, so[i]

1. *Conversations*, XIII (III, 484). « Northampton was his mortal enemie, for beating, on a St George's day, one of his attenders : He was called before the Councell for his Sejanus, and accused both of poperie and treason by him. » M. Fleay prétend (*B. Chr.*, I, 347) que ce jour de Saint-George était « indubitablement » le 23 avril 1605. Sur tous ces démêlés de Jonson avec la justice, voir l'appendice : *Jonson et Chapman en prison.*

2. Lors de la Conspiration des Poudres, au lendemain de l'arrestation de Guy Fawkes, Jonson fut chargé par Salisbury de s'aboucher avec certains prêtres catholiques, afin d'obtenir, s'il était possible, quelques renseignements sur le complot. On possède la lettre qu'il écrivit au ministre pour l'informer que ses tentatives avaient échoué : on en trouvera le texte plus loin. Voir l'Appendice : *Jonson et la Conspiration des Poudres.*

3. Voir l'Appendice : *Jonson et Chapman en prison.*

pour avoir insulté les puissances, et il a occupé de ses méfaits jusqu'au Grand Conseil. Voilà, à ne juger que les apparences, un individu peu recommandable ! Mais le voici qui s'achète une maison, ou du moins qui s'installe chez lui, à Blackfriars [1]. Bientôt il reviendra au protestantisme, s'il n'y est pas déjà revenu. Il continue à hanter les tavernes, où il fera toujours trop bonne figure ; mais il commence à être admis au Palais, à fréquenter chez de nobles dames, comme lady Wroth ou la comtesse de Bedford. Ses *Masques* attirent l'attention sur lui, le mettent en rapport avec d'aristocratiques personnages ; la reine et le roi daignent lui parler [2], et Salisbury, au lieu de l'envoyer en prison, le charge de missions confidentielles. Bref, c'est un changement complet.

Pendant les sept ou huit années qui suivent, les seuls événements que nous connaissions de sa vie, ce sont en effet ses productions littéraires. Jonson s'est élevé brusquement à l'apogée de son génie, et c'est à ce moment que paraissent successivement tous ses chefs-d'œuvre. En 1605 il donne *le Renard* [3], en 1609 *la Femme Silencieuse* [4], en 1610 *l'Alchimiste* [5], en 1611 sa tragédie de *Catilina* [6] et en 1614 *la*

1. La dédicace de *Volpone* porte au bas ces mots, qui font songer à un monarque signant un édit : « From my house in the Blackfriars, this 11th day of February 1607. »

2. Le British Museum possède un exemplaire des *Masques de la Reine* avec une dédicace manuscrite de l'auteur à celle-ci.

3. M. Fleay (*B. Chr.*, I, 350-1) prétend que le *Volpone* donna ombrage en haut lieu; mais son argumentation n'est pas bien convaincante. Voir plus loin (chap. v).

4. *La Femme silencieuse* causa de nouveaux ennuis au poète ; il semble, à lire la dédicace à Sir Francis Stuart, qu'on l'accusa de nouveau d'avoir fait des personnalités blessantes. Il paraît d'ailleurs que ce joyeux vaudeville ne trouva pas devant le public la faveur qu'on aurait attendue et qu'il devait rencontrer plus tard. Drummond conte du moins l'anecdote suivante, qu'il tenait évidemment de l'auteur : « When his play of a Silent Woman was first acted, ther was found verses after on the stage against him, concluding that play was well named the Silent Woman, ther was never one man to say Plaudite to it ». *Conv.*, in fin. (III, 494).

5. Il semble que *l'Alchimiste* n'ait pas eu non plus un très vif succès, soit que la cabale de ses rivaux fût assez puissante pour influencer le public, soit que le genre du poète ne parvînt pas à le gagner. Le quarto de 1612 porte en épigraphe :

Neque me ut miretur turba laboro,
Contentus paucis lectoribus.

6. *Catilina* échoua lamentablement, comme on pouvait le prévoir : le public, qui trouvait *l'Alchimiste* ennuyeux, était incapable de goûter la très austère beauté de cette tragédie toute oratoire. Jonson se vengea de son injustice en mettant cette épigraphe à sa pièce :

His non plebecula gaudet ;
Verum equitis quoque jam migravit ab aure voluptas
Omnis, ad incertos oculos et gaudia vana.

Foire de Saint-Barthélemy. Dans l'intervalle il continue à composer ces *Masques* où il excelle et qui font les délices de la Cour. En 1605, à la Noël, la reine veut donner une fête somptueuse, et Jonson écrit le *Masque de Noirceur,* une de ses plus curieuses inventions. Trois ans plus tard, à la même occasion, et toujours pour la reine, il composera en pendant le *Masque de Beauté.* En 1606 il célébrera en beaux vers le mariage tristement fameux du jeune comte d'Essex avec la future lady Somerset [1] ; en 1608, pour le mariage de lord Haddington, il écrit le charmant morceau qu'on a intitulé : *Hue and Cry after Cupid.* Puis c'est le *Masque des Reines*, joué à Witehall le 2 février 1609, et le gracieux *Masque d'Obéron*, composé pour le prince Henry en 1611 [2] ; ce sont d'autres pièces encore, de moindre importance, mais non sans mérites : *Love freed from Ignorance and Folly* et *Love Restored, the Irish Masque, Mercury Vindicated from the Alchemists, the Golden Age Restored.* Joignez-y un certain nombre de petites pièces que le poète intitule *Epigrammes* à la manière antique, un petit recueil d'épîtres, de chansons et d'odes qu'il appelle, toujours à la mode des anciens, *la Forêt* [3], quelques traductions en vers des auteurs classiques, notamment l'*Art poétique* d'Horace, qu'il considérait comme le code même du Parnasse ; et voilà dix années, de 1605 à 1615, qui, à considérer non seulement la valeur, mais le volume de l'œuvre produite, n'ont pas été mal remplies.

Pendant ces dix années, qui furent marquées par une telle succession de chefs-d'œuvre, on ne sait presque rien de la vie privée de Jonson. Sauf son retour au protestantisme, qu'on place communément vers 1610, le seul événement qui ait laissé quelque trace dans l'histoire fut son voyage en France en 1613. Il y était envoyé par le fameux Walter Raleigh pour accompagner et surveiller son fils, alors âgé de vingt ans et qui avait bon besoin d'un Mentor. Malheureusement notre poète, fort savant sans doute et très honnête homme, n'était peut-être pas très propre à tenir cet emploi. Comme beaucoup de

1. On connaît l'histoire de cette audacieuse personne, son scandaleux divorce avec Essex et les criminels événements qui ont précédé son remariage avec le favori du roi. Jonson, à qui on ne peut faire un crime de n'avoir pas prévu l'empoisonneuse dans une enfant de dix ans, supprima les noms des deux conjoints, lorsqu'il republia le *Masque d'Hymen*, dans le folio de 1616.

2. Le fils aîné de Jacques, en qui l'Angleterre avait mis toutes ses espérances et qui fut emporté brusquement le 6 novembre 1612, à l'âge de dix-huit ans.

3. Ces deux recueils de Poésies ont été publiés pour la première fois dans le folio de 1616.

ses compatriotes à cette époque, il était grand buveur et se laissait entraîner parfois beaucoup plus loin qu'il n'aurait dû. Son garnement d'élève en profita. Jonson raconte qu'un jour il le fit boire jusqu'à ce qu'il fût ivre-mort, puis il chargea le gros homme sur une charrette, et le promena à travers les rues de Paris sous les risées de la populace; on s'arrêtait même à tous les carrefours, et le jeune Raleigh disait à la foule « qu'ils avaient là la plus vivante image du crucifix [1] ». On voudrait, pour l'un comme pour l'autre, douter de l'authenticité de l'anecdote : de fait elle est assez étrange ; mais c'est Jonson qui la rapporte sans vergogne, et elle n'est que trop vraisemblable, en ce qui le concerne. Ce n'est heureusement pas le seul souvenir qui nous reste de son passage dans notre pays ; il eût été curieux de savoir s'il rencontra Malherbe, et puisqu'il n'en dit rien, c'est peu probable [2] ; mais il vit le cardinal du Perron, qui lui montra ses

1. *Conversations*, XIII (III, 483). « S. W. Raulighe sent him governour with his son, anno 1613, to France. This youth being knavishly inclyned, among other pastymes (as the setting of the favour of damosells on a cwd-piece), caused him to be drunken, and dead-drunk, so that he knew not wher he was, therafter laid him on a carr, which he made to be drawn by pioners through the streets, at every corner showing his governour stretched out, and telling them, that was a more likely image of the Crucifix than any they had : at which sport young Raughlie's mother delyghted much (saying, his father young was so inclined), though the Father abhorred it. » Oldys (*Ms. notes to Langbaine*) raconte la même histoire, mais d'une manière un peu différente. Je donne ici cette version, qui place l'histoire à Londres, pour montrer comment un fait vrai se dénature en passant de bouche en bouche : « Mr. Camden recommended (Jonson) to Sir Walter Raleigh who trusted him with the care and instruction of his eldest son Walter, a gay spark, who could not brook Ben's rigorous treatment, but, perceiving one foible in his disposition, made use of that to throw off the yoke of his government. And this was an unlucky habit Ben had contracted, through his love of jovial company, of being overtaken with liquor, which Sir Walter did of all vices most abominate and hath most exclaimed against. One day when Ben had taken a plentiful dose and was fallen into a sound sleep, young Raleigh got a great basket, and a couple of men, who laid Ben in it, and then with a pole carried him between their shoulders to sir Walter, telling him their young master had sent home his tutor. This I had from a Ms. Memorandum book written in the time of the civil wars by Mr. Oldisworth, who was secretary, I think, to Philip, earl of Stanhope. » Il est probable que c'était en effet Camden qui avait recommandé son ancien élève au prisonnier de la Tour. Le témoignage de Walton, cité plus haut, confirme ce point. Walton prétend aussi que le maître et l'élève se séparèrent fâchés, ce qui n'est pas pour nous surprendre, si les farces de ce genre se renouvelaient souvent. « Within a short time after their return they parted (I think not in cole blood) and with a love suitable to what they had in their travels (not to be commended). »

2. Le « classique » Malherbe était comme Jonson un grand original : une rencontre entre ces deux législateurs du Parnasse aurait été amusante. Ils se seraient fort bien entendus sur certains points, mais rudement querellés sur d'autres.

traductions de Virgile, « et il lui dit qu'elles ne valaient rien [1] ». Le jugement était sincère assurément et probablement juste : espérons qu'il en tempéra légèrement la franchise par trop brutale. Il n'était point si bourru ni si insolent, et se vantait là d'une hardiesse dont il était sûrement incapable.

Le moment est venu d'essayer de tracer le portrait de Jonson, le portrait physique, bien entendu, car pour son caractère il y a trop à dire, et nous y reviendrons. Jonson en 1613 avait quarante ans sonnés ; à cet âge il avait complèment réalisé, pour ainsi dire, l'idée de son génie. Chaque écrivain a, dans l'esprit de la postérité simpliste, un certain âge, toujours le même, qui dépend plus encore de son tour d'esprit et de caractère, tel qu'il apparaît dans ses œuvres, que des représentations figurées qui nous sont parvenues de sa personne. Musset est toujours pour elle un jeune homme, Voltaire un vieillard; Ben Jonson reste dans l'entre-deux. Nous avons de lui plusieurs portraits. L'un d'eux nous le représente dans sa jeunesse, et la physionomie en est très sympathique : évidemment Jonson devait être ainsi vers la trentaine. Mais pour nous, l'auteur du *Renard* restera toujours « le vieux Ben », comme le baptisèrent ses contemporains [2], et le portrait de lui que nous sentons le plus ressemblant, c'est celui de Gérard Honthorst, qui figure à la National Portrait Gallery [3]. Il a le teint très coloré : c'est ce qui frappe au pre-

1. *Conversations*, IV (III, 473). « That he told Cardinal de Perron, at his being in France, anno 1613, who shew him his translations of Virgill, that they were naught. » Drumond ajoute malignement : « All this is to no purpose, for he neither doeth understand French not Italiannes. » Je crois que Drummond, qui connaissait bien le français, exagère l'ignorance de son hôte. Il est possible que Jonson ne le parlât point, mais il devait le comprendre. Comme son illustre homonyme, lors de son voyage en France, il est probable qu'il s'exprimait en latin toutes les fois que l'occasion le permettait.

2. C'est ainsi du moins qu'on l'appelait, avec une amicale familiarité, au temps de sa suprématie littéraire, c'est-à-dire un peu plus tard ; c'est ainsi que depuis le XVIIIe siècle les critiques ont pris l'habitude, disons mieux, la manie de le désigner. Mais si bien que sonne la formule « old Ben », il y a quelque injustice à tant insister sur la vieillesse de Jonson. Je conviens que les qualités de son talent ne sont pas celles de la jeunesse, qu'il manqua de passion, de fantaisie, de légèreté ; mais l'homme a été jeune, on l'a vu, et il lui aurait été désobligeant de s'entendre traiter de vieillard, dès la trentième année.

3. Ce portrait n'est qu'une copie du tableau de Gérard Honthorst, qui figure dans la galerie de Lord Sackville à Knole Park, Sevenoaks : l'original date des environs de 1630. Il ressemble d'ailleurs beaucoup au portrait gravé par R. Vaughan, qui est en tête du Folio de 1616 (reproduit dans celui de 1640). Un autre portrait, gravé par W. Marshall, se trouve en frontispice de la petite édition des *Poems* (1640).

mier abord. La figure est irrégulière, très large du bas ; il a le menton carré, la bouche grande, le nez gros ; mais les yeux sont pénétrants et le front magnifique. L'ensemble, un peu lourd, respire cependant l'intelligence et la vivacité. Cette tête puissante surmonte un corps vigoureux, massif et voué à l'obésité, mais dont les proportions ne sont pas encore devenues ridicules. Si la face est déjà « rugueuse » et bourgeonnée, il n'a sans doute pas encore « cette montagne de ventre » et cette amplitude de « tonneau », dont il a maintes fois parlé [1]. Bref, c'est alors un beau spécimen d'une belle race, mais déjà un peu alourdi par les habitudes sédentaires et les longs séjours au cabaret.

Si en effet Jonson aimait à s'enfermer dans son cabinet parmi ses livres, il n'y restait pas toujours emprisonné. Même il en sortait souvent, et la majeure partie de son loisir coulait, il faut le dire, au cabaret. Il était d'un temps où l'on buvait ferme, et d'un pays qui longtemps s'en fit gloire. L'anecdote contée plus haut et quelques autres du même goût montrent assez qu'il n'apportait pas à ce genre de plaisirs toute la discrétion qu'il eût fallu. Il dut lui arriver parfois de rouler sous la table, et si l'usage était courant, ce n'est pas une excuse [2]. Passons vite et jetons un voile, à l'instar des fils de Noé, sur

Nous possédons encore de Jonson une miniature par Isaac Oliver, qui appartient à S. Shirley, Esq., et un autre portrait anonyme, appartenant à Lady Burdett-Coutts. La Bodléienne possède depuis 1732 un dernier portrait, d'auteur inconnu. On trouvera une longue note de Gilchrist sur les portraits (plus ou moins authentiques) de Jonson dans l'édition de Gifford, vol. I (1816), pp. CCCLVII-X. L'un d'eux, celui qu'il possédait, aurait été peint par Rubens.

1. C'est par lui-même que nous connaissons surtout ces détails peu flatteurs : il y revient à maintes reprises et hors de propos, comme un homme qui se ferait gloire de ses proportions insolites ou qui ne veut pas avoir l'air de les déplorer. On a vu déjà plus haut ses aveux sur son teint ravagé et son peu de sveltesse : même au théâtre, il ne craint pas de rappeler son embonpoint : « Yonder he is within, rolling himself up and down like a tun, etc. » (Introduction to *the Staple of News*, 1625.) De même dans *la Dame magnétique* (1632) on trouve ce bout de dialogue :

IRON. Who made this epigram, you ?
COMP. No, a great clerk
As any is of his bulk, Ben Jonson, made it. (II, 396.)

Ailleurs il nous donne son poids exact :

Full twenty stones, of which I lack two pounds, (Und, 73.)

ce qui équivaudrait aujourd'hui à 125 kilos environ. Dans sa jeunesse il paraît avoir été assez mince ; vers le début du siècle, au temps de la grande querelle, ses ennemis parlent toujours de lui comme d'un « maigre coquin », *lean rascall*.

2. Aubrey, *loc. cit.* « He would many times exceed in drinke : canarie was his beloved liquor ; then he would tumble home to bed ; and when he had thoroughly

les faiblesses de notre poète. Ajoutons aussi, pour sa décharge, qu'il n'y allait pas uniquement pour boire et qu'il n'en sortait pas tous les jours le cerveau brouillé. On se retrouvait là entre poètes, gens d'esprit et joyeux compagnons : le vin déliait les langues, avant de les empâter : on riait, on causait, on discutait. Les salons n'existaient pas en Angleterre et, à vrai dire, il n'y en eut jamais : les tavernes en tenaient lieu à cette époque, comme plus tard les maisons de café et de chocolat[1]. Mais si la politesse fine et la grâce aimable y étaient un peu sacrifiées, on y causait à coudées franches et sans hypocrisie : les murs, aujourd'hui démolis, ont dû garder longtemps l'écho de paroles joyeuses, sensées, profondes. C'est au cabaret de la Sirène que les amis se donnaient généralement rendez-vous[2]. Nous avons une lettre en vers de Francis Beaumont, adressée précisément à Jonson, où il célèbre avec enthousiasme le vin de la *Mermaid* et l'esprit qui s'en dégageait[3]. Fletcher et Donne en étaient des habitués ; Chapman et Drayton y venaient sans doute, d'autres encore, et Shakespeare aussi[4]. C'est là que se livraient ces fameux « combats

perspired, then to studie. » Même si tous les témoignages ne concordaient pas sur ce point, maints passages de ses œuvres suffiraient pour l'établir ; il n'a jamais fait mystère de son goût prononcé pour le vin des Canaries (*sack*) et nous n'essaierons pas de le laver de cette réputation trop bien justifiée.

1. Sur les tavernes de Londres au temps de Jonson, voir Drake, *Shakespeare and his Times*, II, 133 et 592.

2. La *Mermaid* était située dans Cheapside, mais elle avait une entrée dans Bread St. et une autre dans Friday St. On peut donc en reconstituer l'emplacement d'une façon approximative. Cf. Ordish, *Shakespeare's London*, p. 242 ; *Iahrbuch* XX, 15, 36.

3. Je prends la liberté de renvoyer le lecteur à ce joli morceau trop long pour être reproduit ici en entier ; mais j'en veux donner au moins, bien qu'il soit dans toutes les mémoires, le passage relatif aux « combats d'esprit » :

What things have we seen
Done at the Mermaid ! heard words that have been
So nimble, and so full of subtle flame,
As if that every one from whence they came
Had meant to put his whole wit in a jest,
And had resolved to live a fool the rest
Of his dull life : then where there hath been thrown
Wit able enough to justify the town
For three days past ; wit that might warrant be
For the whole city to talk foolishly,
Till that were cancelled ; and when that was gone,
We left an air behind us, which alone
Was able to make the two next companies
Right witty ; though but downright fools, mere wise, etc.

Works, G.-C., I, cxiv.

4. C'est Walter Raleigh qui aurait, dit-on, fondé ce club littéraire : il n'y venait

d'esprit » entre lui et Jonson, que rapporte une tradition d'authenticité douteuse, mais à laquelle on renoncera difficilement. « Je les vois, dit le vieux Fuller, semblables à un grand galion espagnol et un vaisseau de guerre anglais : master Jonson, comme le premier, dominant l'autre par le savoir, était plus solidement bâti, mais plus lent dans ses évolutions ; Shakespeare, comme le second, offrant une moindre masse, mais une voilure plus légère, savait tourner, virer avec tous les courants et profiter de tous les vents, grâce à la promptitude de son esprit et de son invention [1]. » Nous tenons d'autant plus à ces quelques lignes que nous n'avons pas d'autres renseignements sur la personne de Shakespeare pendant tout son séjour à Londres. En tout cas, si ce tableau n'est pas vrai, il est au moins très vraisemblable : c'est bien ainsi qu'on se figure les deux grands hommes dans leurs joutes de paroles, celui-ci plus lourd, plus lent, un peu pédant même dans sa gaieté robuste, celui-là plus vif et plus fin, plus malicieux, plus spirituel. Il est dommage que les habitués de la Sirène, dans leur admiration pour les deux jouteurs, ne nous aient pas conservé quelques spécimens au moins de leurs traits et de leurs ripostes. Il est vrai qu'au bout de trois cents ans, et sur le papier, ces propos de taverne auraient perdu beaucoup de leur saveur pre-

plus, et pour cause, depuis 1603. Mais ce n'était pas uniquement une réunion de gens de lettres : il y venait aussi des gens de oi, voire même des gentilshommes. Il semble du moins que Martin, Hoskins, Selden, y étaient assidus.

1. Voici le passage bien connu de Fuller ; je ferai seulement remarquer que le vénérable antiquaire, né en 1608, avait huit ans quand Shakespeare est mort : « Many were the wit-combates between Shakespeare and Ben Jonson. I behold them like a Spanish great gallion, and an English man-of-war. Master Jonson, like the former, was built far higher in learning, solid but slow in his performances ; Shakespeare, like the latter, lesser in bulk, but lighter in sailing, could turn with all tides, tack about, and take advantage of all winds by the quickness of his wit and invention. » (*Worthies*, art. Warwickshire (II, 415.) A un autre endroit, parlant de Jonson, Fuller ajoute : « Indeed his parts were not so ready to run of themselves, as able to answer the spur ; so that it may be truly said of him, that he had an elaborate wit wrought out by his own industry. He would sit silent in a learned company, and sink in (besides wine) their several humours into his observation. » Si Fuller n'a pu assister aux discussions de Shakespeare et de Jonson, il a dû en recueillir un écho fidèle ; et le tableau qu'il en a tracé d'imagination reste très vraisemblable. L'auteur du *Renard*, très épris d'idées et d'humeur volontiers combative, devait aimer la discussion, mais il n'y était pas supérieur. Il avait trop d'application, de sérieux, de lenteur, pour briller dans la conversation : Shakespeare, avec sa légèreté, où il y avait parfois plus de profondeur, devait percer d'un trait d'esprit soudain et dégonfler tous les beaux arguments de son adversaire, mettant les rieurs de son côté.

mière ; et en nous laissant le soin de les imaginer nous-mêmes, ils nous ont épargné peut-être une désillusion.

Si Jonson faisait bonne, et trop bonne figure, le ventre à table et le verre en main, il ne faudrait cependant pas croire qu'il passât sa vie au cabaret. Ce n'est pas là qu'il composait ses pièces, et lorsqu'il avait du loisir et voulait se reposer, il ne se rendait pas toujours à la Sirène. Comme beaucoup de ses contemporains, il avait le double talent de beaucoup boire et de savoir beaucoup. Très instruit, très lettré surtout, sa conversation était recherchée, non seulement par les érudits et les philosophes, comme son vieux maître Camden et le savant légiste Selden, ou comme Bacon, dont la tradition prétend qu'il fut un moment le secrétaire ; mais aussi de grands seigneurs amis des lettres, qui ne dédaignaient pas de frayer avec « le fils du maçon » et de s'instruire en l'écoutant parler. Il serait trop long d'énumérer toutes les personnes d'un rang distingué, hommes et femmes, qui s'honoraient de le connaître et se plaisaient à le recevoir. Sans doute, je ne prétends pas qu'il vécut sur un pied d'intimité avec tous les illustres personnages et les grands dignitaires, dont on trouve le nom à la table du recueil de ses *Poésies* : Salisbury, Suffolk, lord Ellesmere, le chancelier Williams ; mais nous savons que certains d'entre eux le traitaient en ami, sir Edward Sackville par exemple ou ce fameux comte de Pembroke, que Shakespeare a rendu immortel. La famille Sidney, hospitalière aux poètes, l'accueillait volontiers, notamment la comtesse de Rutland et lady Mary Wroth, la fille et la nièce du grand Astrophel [1]. D'autres dames encore, la

1. *Conversations*, XIV (III, 485). « Ben one day being at table with my Lady Rutland, her husband comming in accused her that she kept table to poets, of which she wrott a letter to him (Jonson), which he answered. My Lord intercepted the letter, but never chalenged him. » Faut-il en conclure que Rutland ait été jaloux du poète ? Ce Rutland était un pauvre sire, qui n'était qu'un mari nominal, si l'on en croit la renommée. La comtesse, qui était la propre fille de Philip Sidney, cherchait des consolations dans la littérature et dans la compagnie des gens de lettres, estimant que le talent pouvait contrebalancer tous les titres. Mais la dignité de sa vie ne fut jamais effleurée du moindre soupçon, et les quelques pièces que Jonson lui adressa sont empreintes non seulement d'un grand respect, mais d'un sérieux profond (*Epig.* 79 ; *For.* 12 ; *Und.* 69). En fait, ce que le comte reprochait à sa femme, c'était uniquement sa condescendance ; il n'était pas blessé dans son honneur de mari, mais dans sa vanité de gentilhomme. On lit également dans les *Conversations* (XII) l'anecdote suivante : « The Countess of Rutland was nothing inferior to her father Sir P. Sidney in poesie. Sir Th. Overburie was in love with her, and caused Ben to read his Wyffe to her, which he, with ane excellent grace, did, and praised the author. That the morne thereafter he discorded with Over-

comtesse de Bedford et la comtesse de Montgommery, acceptaient ses hommages et goûtaient son entretien [1]. A tous ces « grands de la

burie, who would have him to intend a sute that was unlawful. The lines my Lady keep'd in remembrance, He comes too near that comes to be denied. » (III, 480.) Nous savons d'autre part que Jonson s'était brouillé avec Overburie : « O. was first his friend, then turn'd his mortall enimie. » *Conv.*, XI (III, 478). Mais il serait hasardeux d'en conclure que la brouille provint d'un sentiment de jalousie amoureuse.

1. En ce qui concerne lady Wroth, les sentiments de Jonson ont peut-être été plus mélangés. Il a dit à Drummond qu'elle était « indignement mariée à un jaloux » (*unworthily married on a jealous husband*) ; et l'on peut se demander si le poète n'a pas eu personnellement à se plaindre de cette jalousie. Fleay (*B. Chr.*, I, 327), dont l'imagination prend sa volée au premier signal, tient que lady W. pourrait bien être la Celia à qui Jonson adressa le morceau fameux :

Drink to me only with thine eyes, etc.,

et les deux traductions de Catulle, qu'on trouve au recueil de la *Forêt* (5 et 6). On sait que Jonson lui dédia son *Alchimiste* et écrivit diverses pièces en son honneur (*Epig.* 103, 105 ; *Und.* 47). Mais le ton de ces trois morceaux ne me paraît pas justifier la supposition de Fleay : s'il dit dans le dernier « qu'il a été amoureux », rien ne semble impliquer que ce soit de la dame. Il est vrai qu'il n'aurait pas osé dans ce cas publier ses sentiments, sans les voiler d'un pseudonyme, et nous voilà ramenés à la question première : Lady W. est-elle Celia ? J. avait introduit dans son *Renard* une traduction du « *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus !* » que Volpone débitait à Celia, mais il n'avait pas traduit la pièce en entier, elle eût été trop longue. Il traduisit alors la suite, qui porte le numéro suivant, et il écrivit au haut le même nom. Puis, dans le même temps sans doute, s'étant avisé de faire un madrigal avec quatre petites phrases de Philostrate, il le dédia encore à cette Celia, qui devenait dans sa pensée une façon de Laure ou de Stella. C'est probablement aussi vers ce moment qu'il écrivit l'ode 46 des *Sous-Bois*, où, après avoir énuméré les maîtresses fameuses que de beaux vers ont fait immortelles, il s'écrie :

And shall not I my Celia bring,
Where men may see whom I do sing ?

Le vers que j'ai souligné permet de penser, sinon d'affirmer, que cette héroïne poétique était bien vivante. Mais pour une raison ou une autre, le poète cessa bientôt de la célébrer : on ne retrouve son nom dans aucune autre pièce. Faut-il croire que sir Robert s'alarma de ces galanteries subtiles et de ces expressions enflammés, que le mari jaloux prit ombrage du poète qui « recopiait » (*exscribe*) si complaisamment les vers de sa femme (*Und.* 47) ? Le fait que le sonnet à lady W. vient immédiatement après l'ode citée plus haut, dans le recueil des *Sous-Bois*, et que les trois pièces à Celia, dans la *Forêt* (5, 6 et 9), se trouvent dans le voisinage d'une *Epître à sir R. Wroth* (3), ne me paraît pas aussi concluant qu'à M. Fleay, d'autant que les poésies de J., au moins dans le recueil posthume, durent être rangées dans un ordre arbitraire. J'attendrai donc les autres indices, « qu'il serait trop long d'énumérer », pour identifier Celia et lady Wroth. Il n'est pas impossible que J. ait admiré chez l'auteur d'*Urania* plus que son talent littéraire ; mais je doute qu'il ait osé le lui faire entendre. Fleay déclare d'ailleurs que J. n'avait pas en cette affaire la moindre visée répréhensible, et j'en tombe d'accord ; mais rien ne nous autorise à penser que cette Celia platonique ait rien de commun avec la nièce d'Astrophel.

terre », il adressa des vers, où les paroles et surtout le ton sont des plus caractéristiques. On y voit un homme à l'âme fière, qui sait non seulement concilier le respect dû au rang et à la naissance avec le souci de sa propre dignité, mais qui parle à ces favoris de la fortune avec simplicité et franchise, et, pour ainsi dire, de plain-pied : ils lui font honneur, et à eux aussi [1]. Ajoutons qu'il était bien vu du royal pédant, alors assis sur le trône d'Angleterre, qui prisait hautement son érudition et qui le tenait en quelque façon pour son poète officiel [2]. On voit qu'après une jeunesse assez mouvementée et même un peu aventureuse, Jonson, sans devenir jamais un bourgeois très rangé, était maintenant une façon de personnage. La mort de Shakespeare, qui survint en 1616, allait faire de lui le roi de la littérature anglaise, et pendant une dizaine d'années au moins, son autorité « sur la monarchie de l'esprit » sera à peu près universellement reconnue. Respecté de tous, même de ses confrères, même des grands seigneurs, et « bien auprès du maître », on voit que la situation de Jonson à ce moment ne laisse pas d'être enviable.

IV

1616 est une des quatre dates mémorables qui font époque dans la vie de Jonson. La première est celle de son retour en Angleterre après ses exploits guerriers dans les Pays-Bas ; puis c'est la première représentation du *Renard* en 1605 ; c'est maintenant la mort de Shakespeare ; ce sera dans neuf ans celle du roi Jacques. Chacune de ces dates, si incertaine que soit la première, marque un des tournants de sa carrière littéraire, qu'on peut en effet diviser en quatre périodes, de durée à peu près égale : celle des tâtonnements, où il

1. Voir l'Appendice : *Les Rapports de Jonson avec le Roi et les Grands.*

2. Voir les vers de lord Falkland (*Jonsonus Virbius* ; Works. G.-C., III, 499) :

How learned James, whose praise no end shall find
(But still enjoy a fame pure like his mind),
Who favoured quiet and the arts of peace...
Declared great Jonson worthiest to receive
The garland which the Muses' hands did weave, etc.

Ces derniers vers ne signifient pas, selon moi, que Jonson ait été nommé en 1616 Poète Lauréat, comme on le prétend communément. Jacques lui accorda cette année-là une pension de 100 marks ; mais s'il porta jamais le titre de Lauréat, dont je doute, ce fut à partir de 1630. Cf. Appendice.

cherche sa voie, la trouve un jour, puis de nouveau s'égare ; celle du triomphe, où il produit coup sur coup ses plus belles œuvres ; celle de la gloire, où il voit son génie reconnu par les meilleurs juges et consacré par la fortune ; celle du déclin, où le poète, vieilli, malade, essaie vainement de ressaisir son génie qui s'enfuit. On peut même comparer ces quatre périodes aux quatre saisons, dont la diversité successive fait l'année parfaite : après la vive allégresse du printemps nous avons eu la fécondité puissante de l'été ; voici venir la splendeur royale de l'automne, mais l'hiver triste et glacé approche à grands pas !

Comme si Jonson avait senti lui-même qu'il n'irait pas plus loin qu'il n'avait été, il s'occupe tout d'abord de publier son œuvre, afin de laisser à la postérité une édition revue avec soin de ces nobles pièces, que les contemporains n'ont pas toujours su apprécier. En 1616 parut le premier volume du Folio, qui contient assurément les plus remarquables de ses comédies et quelques-uns de ses meilleurs masques[1] : c'était un fort beau livre, tant au point de vue du caractère que pour la minutieuse exactitude de l'impression[2]. Malgré le

1. Le folio de 1616 porte comme titre : « *The Works of Ben Jonson. etc. Volume First.* » Le recueil des *Epigrammes*, dédié au comte de Pembroke, a en tête : *Book 1.* Il est évident que Jonson, insoucieux des contingences humaines, méditait de donner plus tard un second volume de ses œuvres, où les Epigrammes auraient formé un Livre II, et les pièces plus longues auraient été groupées sous le titre de *Sous-Bois*, faisant pendant à la *Forêt* du premier volume. En 1630 il commença cette édition du second volume et fit imprimer trois de ses comédies dans le même format ; mais la maladie l'empêcha probablement de continuer, et le reste de ses œuvres ne fut publié qu'en 1640, trois ans après sa mort, et sans beaucoup de soin. L'idée de publier de son vivant ses *Œuvres complètes*, si caractéristique de Jonson, prêta à rire à ses ennemis, et l'on trouve un écho de ces ricanements dans la pièce de Suckling : *A Sessions of the Poets.*

The first that broke silence was good old Ben,
Prepared before with Canary wine,
And he told them plainly he deserved the bays,
For his were called Works, where others were but plays.

Suckling, ed. Hazlitt, I, 7, (*Chalmers, B. P.*, VI, 492).

2. D'après M. Fleay (*B. Chr.*, I, 349), et sa conclusion me paraît exacte, le folio devait paraître en 1612, et la préparation du volume occupa la majeure partie du temps de Jonson durant cette année. On remarquera en effet que la dernière pièce qui y figure est le *Catilina* (1611) ; *Bartholomew Fair*, joué en 1614, ne sera publié qu'en 1631. D'autre part, M. Fleay déclare qu'aucun des petits poèmes (*Epigrammes* et *Forêt*) n'implique une date postérieure à 1611. Enfin, détail décisif, le recueil des *Epigrammes* (toutes les pièces et tous les masques avaient été déjà publiés en quarto) est « entré » au S. R. à la date du 15 mai 1612. Pour des raisons que nous

travail considérable qu'exigea sans doute cette revision, il donna pourtant en cette même année une comédie nouvelle, intitulée : *the Devil is an Ass*, qui, sans valoir les précédentes, n'était pas sans mérite. On ne sait trop si elle eut du succès ; toujours est-il que Jonson semble pendant neuf ans abandonner tout à fait le théâtre ; il n'y reparaîtra qu'en 1625, avec *la Boutique aux Nouvelles*. Dans l'intervalle il composa, il est vrai, un grand nombre de Masques, dont plusieurs sont très beaux : c'est en 1616 *le Masque de Christmas*, en 1617 *la Vision de Délice* et *les Amants mués en Hommes ;* en 1618 *le Plaisir réconcilié à la Vertu ;* en 1621 *le Masque des Bohémiens Métamorphosés* et *les Nouvelles du Nouveau Monde découvert dans la Lune ;* en 1622 *le Masque des Augures ;* en 1623 *la Défense du Temps ;* en 1624 *le Triomphe de Neptune ;* en 1625 *les Iles Fortunées ;* et je ne les ai pas nommés tous. Mais quel que soit le prix de ces divers morceaux, ils ne tiennent dans son œuvre qu'une place restreinte, une centaine de pages au plus, et ne durent absorber qu'une part minime de son temps. Même en supposant qu'il faille reporter à cette époque la plupart des pièces détachées, qui ne figurent pas au recueil de 1616, ces dix années n'en sont pas moins pour Jonson des années d'apparente oisiveté. On peut s'étonner en tout cas qu'il ait si brusquement quitté le théâtre ; un insuccès, s'il y eut insuccès, ne suffit pas à l'expliquer ; au contraire, étant donné son caractère opiniâtre, un échec devait l'exciter à une autre tentative. Il est vrai que sa situation s'était améliorée et que ses besoins personnels furent toujours assez modestes. Sa femme était probablement morte à ce moment, et le seul fils qui lui restât devait être boursier dans quelque collège. Ses masques devaient lui rapporter quelque argent, et les diverses commandes que lui amenait de-çi de-là sa qualité de barde officiel devaient être assez bien payées [1]. Le roi depuis le mois de février 1616 lui donnait 100 marks par an, c'est-à-dire environ 67 livres [2]. Quel-

ignorons, Jonson dut renoncer à son projet et le reprit seulement en 1616. Il se contenta d'ajouter les masques donnés depuis (S. R., 26 janvier 1615-1616 , et la publication eut lieu sans doute dans la seconde partie de l'année, après les scandales du procès de lady Somerset.

1. Puisque Jonson avait l'heur de plaire au monarque, les diverses corporations s'adressaient à lui pour rédiger les compliments qu'ils avaient à faire au Roi. Ainsi nous lisons dans une lettre de G. Gerrard, à Dudley Cartelon : « Dyers, clothdressers with their shuttles, and Hamburgians were presented to the King and spake such language as Ben Jonson put in their mouths. » (*Cal. State Papers*, 1616, june 14.)

2. Les Lettres Patentes sont datées du 3 février. Voir l'appendice : *Jonson fut-il*

ques-uns de ses nobles patrons lui servaient sans doute aussi de petites pensions : c'étaient les mœurs du temps, et les poètes n'en rougissaient pas [1]. « Le premier jour de l'an, dit-il à Drummond, le comte de Pembroke lui envoyait 20 livres » pour lui permettre de meubler sa bibliothèque [2]. Le plus clair de cet argent se changeait en effet en livres ou servait à défrayer ses dépenses de cabaret : c'étaient là ses deux péchés mignons. Mais Jonson n'était pas homme à faire des économies : tout ce qu'il ne dépensait pas, il le donnait. Ses ressources étaient donc toujours inférieures à ses besoins, et cette aisance médiocre ne suffit pas quand même à expliquer une retraite aussi prématurée [3]. D'autre part, quoiqu'il fût depuis longtemps affligé du scorbut et qu'il fût sujet à la goutte, de quoi nul ne s'étonnera, on ne saurait prétendre que la maladie l'ait arrêté pour un temps appréciable : nous allons le voir tout à l'heure entreprendre à pied un long et fatigant voyage. Bref, il y a là un problème assez curieux, dont la solution nous échappe, à moins pourtant qu'elle ne soit des plus naturelles.

On a dit en effet, sans le prouver d'ailleurs, que Jonson méprisait le genre dramatique, qu'il faisait du théâtre uniquement par nécessité, parce que le théâtre était la seule forme de littérature qui nourrît son homme. Le point serait intéressant à débrouiller, et nous y reviendrons [4] ; mais il expliquerait d'une manière assez plausible que

poète Lauréat ? Une lettre de Chamberlain à Carleton (27 octobre 1621) porte que la pension de Ben Jonson est élevée de 100 marks à 200 livres. C'est évidemment une erreur : voir les Lettres Patentes du 26 mars 1630. Il s'agit probablement d'une gratification extraordinaire, que lui aura value le succès du *Masque of Gipsies*.

1. Walton, *loc. cit.* « He got in time to have 100 lb. a yeare from the King, also a pension from the City and the like from many of the nobilitie and some of the gentrie, which was well paid, for love or fear of his rayling in verse or prose or both. » Il faut laisser à Walton la responsabilité de ses médisances, que rien ne vient corroborer.

2. *Conversations*, XIII (III, 483). « Every first day of the new year he had 20 lb. sent him from the Earl of Pembrok to buy bookes. »

3. D'autre part il dit à Drummond en 1619 que la totalité de ses pièces ne lui avait jamais rapporté plus de 200 livres : « Of all his plays he never gained two hundreth pounds. » *Conv.*, XVII (III, 490).

4. Cette assertion, qui n'est pas impossible d'ailleurs, semble uniquement fondée sur ce fait que dans une lettre à Salisbury (Voir Appendice : *Chapman et Jonson en prison*) il se plaint de sa malechance, disant qu'il est emprisonné injustement pour une misérable pièce, *a vile play*. Il n'y a là, selon moi, qu'une clause de style : le poète se place, pour un moment, au point de vue du ministre. Il est évident, d'autre part, si passionné qu'il fût de littérature, que Jonson regretta parfois de n'avoir pas choisi un métier plus lucratif. Ce regret semble du moins percer dans

pendant les neuf ou dix ans où la situation de Jonson fut le plus prospère, il se soit consacré à des travaux d'ordre différent. Assurément il ne restait pas inactif, il ne se contentait pas d'augmenter en silence le trésor de ses connaissances : il avait toujours quelque travail sur le chantier. On prétend qu'il servit de secrétaire à Bacon et qu'il mit en latin quelques-uns de ses traités : si la chose n'est point prouvée, elle est fort possible et expliquerait à la rigueur que jusqu'en 1625 (Bacon est mort en 1626), ces diverses occupations l'aient tenu éloigné du théâtre [1]. On peut se demander aussi s'il ne prit pas une part plus grande qu'on ne croit d'ordinaire à la publication de l'œuvre de Shakespeare, du fameux folio de 1623 [2] ; mais ce n'est là qu'une hypothèse toute gratuite, et qu'avons-nous besoin d'hypothèses, lorsque nous possédons des certitudes ? Nous savons que vers l'année 1623 un incendie détruisit sa bibliothèque et consuma tous les ouvrages auxquels il travaillait en ce moment ou qu'il venait d'achever. Jonson a consacré une longue pièce de vers à maudire Vulcain, l'auteur de ce désastre, et il y énumère toutes les œuvres qui ont disparu par sa faute :

Tout ce que le vieux poète de Venouse avait pu voir,
éclairé par le Stagyrite, en poésie,
était là traduit en anglais ; avec une grammaire aussi,
pour enseigner à certains ce que n'avait pu faire leur nourrice.

un passage des *Conversations* (XVIII, vol. III, page 492) : « He dissuaded me from Poetrie, for that she had beggared him, when he might have been a rich lawyer, physitian, or marchant. » A l'âge où l'homme devient généralement réaliste, passé la quarantaine, il devait enrager parfois de se voir végétant dans une situation un peu dépendante, tandis que d'autres gens qui ne le valaient pas se prélassaient dans des postes enviés. J'imagine pourtant que ces regrets étaient fugitifs et qu'il se consolait vite, en songeant à la postérité, des succès « mondains » des autres. Il est évident d'ailleurs que Jonson, avec sa tournure d'esprit plus raisonnable qu'artiste, aurait pu faire un beau chemin dans toute carrière qu'il eût abordée : on le voit aussi bien chancelier ou grand médecin qu'homme de lettres. Nous verrons plus loin qu'il semble avoir songé à entrer dans l'Eglise.

1. Le point reste fort douteux ; cependant on lit dans les *Baconiana* de l'archevêque Tenison à propos des *Essays :* « The latine translation of them was a work performed by diverse hands ; by those of Dr. Hacket (late Bishop of Lichfield), Mr. Benjamin Johnson (the learned and judicious Poet), and some others whose names I once heard from Dr. Rawley (Bacon's Chaplain), but I cannot now recal them ». Cf. *Notes and Queries*. Feb. 4. 1905).

2. Il me paraît probable en tout cas qu'il rédigea la préface du Folio, sur des indications plus ou moins formelles des deux éditeurs, Heminge et Condell. Pour qui connaît le style de Jonson, « absolute in all numbers » équivaut presque à une signature.

la pureté du langage ; et entre autres
choses, mon voyage d'Ecosse mis en vers,
avec toutes mes aventures; plus trois livres, où j'osais
raconter le destin de la jeune Sicilienne
à nos dames; et en histoire aussi,
huit des neuf années du règne de notre Henry V,
où il y avait du labeur, sans parler des secours
que m'avaient noblement prêtés Carew, Cotton et Selden ;
enfin ce que j'avais pendant deux fois douze ans cueilli d'humanité,
plus quelques glanes de divinité (théologie),
d'après les Pères et ces guides prudents,
que la faction n'avait point poussés à s'enrôler en partis !

En dépouillant la pensée du poète des ornements de la poésie, nous voyons quelle était la nature de ces travaux à jamais perdus. Il est vrai que nous possédons la traduction de l'*Art poétique*, qui était achevée dès 1604 et qui fut publiée en 1640, avec le second folio ; mais nous n'avons pas les notes de Jonson et ses éclaircissements tirés d'Aristote, qui auraient été autrement intéressants [1]. De la *Grammaire* nous avons un exemplaire qui semble plutôt un abrégé, une esquisse, mais qui ne laisse pas d'être curieux. En revanche le *Voyage d'Ecosse* a disparu complètement, et c'est grand dommage ; et le poème en trois livres sur la triste Proserpine n'a pas laissé d'autres traces que les deux vers qui en disent la disparition. Mais ce dont on ne saurait se consoler, c'est la perte de l'*Histoire d'Henry V*, presque achevée, nous dit-il, puisque sur les neuf années de son règne, les huit premières étaient écrites. Jonson était un maître écrivain, supérieur peut-être dans la prose, et l'on doit regretter de n'avoir pas de lui une œuvre de longue haleine dans la langue de la raison. Mais surtout il nous dit, et on peut l'en croire, qu'il avait consacré à son sujet de longues études, et nous avons peut-être perdu dans cet accident détestable maints renseignements précieux sur l'ami de Falstaff, le héros de Shakespeare, l'un des

1. *Conversations*, XVI (III. 487). « He hath commented and translated Horace Art of Poesie : it is in dialogue wayes ; by Criticus he understandeth Dr. Done. The old book that goes about, The Art of English Poesie, was done 20 yeers since and kept long in wrytt as a secret. » Nous possédons de Jonson une traduction de l'*Art Poétique* (Works, G.-C. III, 367 sqq.) : c'est probablement celle qu'il avait écrite vers 1598-9 et qu'il parlait de publier vers 1605 (Avis aux Lecteurs du *Séjan*). Elle ne figure pas au S. R. et circulait sans doute en manuscrit entre les amis du poète. Il est probable qu'il en fut mécontent et la refit plus tard ; à moins qu'il ne l'ait récrite de mémoire après l'incendie et que le commentaire seul soit perdu.

meilleurs rois de l'Angleterre. Ajoutons-y un certain nombre de poèmes de moindre importance, épigrammes, odes, élégies, satires, écrits au hasard des circonstances et dont quelques-uns au moins devaient être intéressants ; et aussi ces notes sur la littérature et la religion, fruits du labeur d'un quart de siècle, qui auraient révélé aux chercheurs de curieux détails sur l'esprit du poète et sa façon de travailler [1]. Toute cette œuvre diverse et considérable, qui a péri dans les flammes, suffit à expliquer, sans aucune hypothèse douteuse, l'apparente oisiveté de Jonson entre 1616 et 1624. Ses masques nous sont parvenus, parce que les copies s'en trouvaient en diverses mains ; mais les œuvres qu'il ne destinait pas à une publication immédiate, comme les *Poèmes,* celles qu'il avait composées moins pour le public que pour son plaisir, comme son *Histoire* et son *Commentaire*, ont été détruites par ce stupide incendie. Bref, si, pendant toute cette période, l'activité infatigable de Jonson s'est exercée dans des champs différents, on ne saurait dire qu'elle ait faibli, et si pendant près de dix ans il n'a rien donné au théâtre, elles n'en furent pas moins des années de sérieux labeur [2].

Une seule fait exception. C'est en effet à cette période qu'il faut reporter un événement considérable dans la vie sédentaire et peu mouvementée de Jonson. Comme au siècle suivant son fameux homonyme, il voulut connaître l'Ecosse : ce que nous avons dit de ses origines suffirait, s'il était nécessaire, à justifier son désir. C'était alors

1. Jonson avait entrepris, d'ordre du Roi, une traduction de l'*Argenis* de Barclay : cela ressort du moins d'une lettre de Chamberlain à Carleton (*Cal. State Papers*, 11 mai 1622) : « Barclays' Argenis has grown so scarce that the price has risen from 5 s. to 15 s ; the King has ordered Ben Jonson to translate it, but he will not be able to equal the original. » La traduction figure au S. R. à la date du 2 octobre 1623, mais on n'en connait aucun exemplaire ; elle a peut-être été détruite par l'incendie avec les autres ouvrages énumérés ci-dessus.

2. La nécessité ou du moins le désir de reformer sa bibliothèque est peut-être la raison qui ramena Jonson au théâtre, puisque la *Boutique aux Nouvelles*, donnée en 1625, a dû être écrite ou commencée l'année d'avant. Remarquer aussi que Camden mourut le 9 novembre 1623 et lord Aubigny le 30 juillet 1624. Dans l'un il perdait un vieil ami, avec qui il avait probablement conservé l'habitude de travailler ; dans l'autre un protecteur fidèle et riche, dont la générosité lui permettait de vivre à sa guise. Si c'est lui, mais j'en doute fort, qui épousa le 27 juillet 1623 « Hester Hopkins (de St Giles Cripplegate) », la présence d'une femme dans la maison expliquerait aussi son retour au théâtre. M. Fleay, qui ne peut admettre que Jonson soit resté si longtemps éloigné de la scène, suppose que jusqu'à la mort de Fletcher (1625, fin août), il collabora avec celui-ci et Massinger : nous reviendrons sur ce point.

un grand voyage que d'aller de Londres à Edimbourg ; mais notre homme, insoucieux de la fatigue et des embarras, et bien qu'il eût quarante-cinq ans sonnés, se confia à ses jambes et fit la route à pied. Il avait parmi ses confrères en littérature deux rivaux peu dangereux, qui triomphaient surtout dans les exercices de ce genre et qui s'y étaient fait une réputation : je veux parler du fameux Coryat [1] et du non moins célèbre Taylor [2]. Le désir de lutter avec ces ancêtres de nos modernes « globe-trotters » suggéra peut-être à Jonson l'idée de son expédition pédestre ; ajoutons que Bacon l'en plaisantait, disant « n'aimer la poésie que sur deux pieds, le spondée et le dactyle [3] ». Jonson partit au mois de juin 1618 [4] ; nous n'avons malheureusement pas, comme on l'a vu, le récit qu'il avait fait de son excursion ; nous ignorons même le chemin qu'il suivit. Il traversa probablement le Cumberland, la région des Lacs, et il eût été curieux de connaître ses impressions sur le pays qui devait être celui de Wordsworth. Sans doute il rendit aussi visite au comté de Dumfries, berceau de sa

1. Thomas Coryate, né vers 1577 à Odcombe, était le fils d'un clergyman. Après de bonnes études, il vint à Londres et vécut aux abords de la Cour, amusant les gentilshommes par sa feinte sottise et leur servant complaisamment de plastron. En 1608 il entreprit un grand voyage à pied, qui lui fit traverser la France, l'Italie, la Suisse, l'Allemagne et les Pays-Bas ; à son retour, il raconta son expédition dans un livre curieux : *Coryats Crudities* (1611), que Jonson s'était chargé d'éditer et que tous les beaux esprits du temps recommandèrent au public en vers bouffons. En 1612 il repartit compléter son tour du monde, visita la Grèce, la Palestine, la Perse, l'Hindoustan, et alla mourir à Surate en décembre 1617. Avant son départ, il avait suspendu dans l'église d'Odcombe les souliers fatigués de son premier voyage : il y est fait allusion maintes fois dans la littérature contemporaine.

2. John Taylor (1580-1653) n'était pas un moins plaisant original. Ancien marin, blessé au service et devenu boiteux, il s'était fait passeur sur la Tamise ; en outre, pendant quatorze ans, il fut chargé de percevoir l'impôt que prélevait le lieutenant de la Tour sur tous les bateaux qui apportaient du vin dans le port de Londres. Ayant quelque facilité pour tourner le vers, le pauvre diable employait ce don naturel à grossir ses revenus et il était toujours prêt à improviser quelque morceau pour célébrer une naissance, un décès ou un mariage. Il eut aussi l'idée d'entreprendre des voyages par souscription aux frais du public : il faisait paraître un grand nombre de prospectus, *Taylor's Bills*, annonçant les conditions du voyage et s'engageant ensuite à le raconter dans un livre, auquel il priait qu'on voulut bien souscrire. Il alla ainsi en Ecosse, en Allemagne et jusqu'en Hongrie. Il se retira comme cabaretier à Oxford, puis à Londres, où il mourut en décembre 1653.

3. *Conversations*, XIII (III, 484). « At his hither comming, sir Francis Bacon said to him, He loved not to sie Poesy goe on other feet than poeticall Dactylus and Spondaeus. »

4. Il devait partir, semble-t-il, l'année d'avant ; on lit du moins dans une lettre de Geo. Gerrard à Dudley Carleton du 4 juin 1617 : « Ben Jonson is going on foot to Edimburgh and back for his profit. »

famille, et il eût été intéressant de l'entendre parler de ce pays, qui fut un peu celui de Burns. Mais ce sont là de simples conjectures : nous savons seulement, et nous l'aurions aisément deviné, qu'il fut bien accueilli par la société d'Edimbourg. Dans une lettre écrite peu de temps après son retour, il envoie « ses salutations aux chers Fentons, aux Nisbets, aux Scots, aux Levingstons », c'est-à-dire aux premières familles de la cité [1]. Au mois de septembre 1618, alors qu'il résidait à Leith, chez Mr. Stuart, il eut l'honneur d'être fait bourgeois de la vieille capitale [2]. C'est à Leith également qu'il reçut la visite de Taylor, le poète ambulateur, dont on a parlé plus haut, qui était parti de Londres vers le même temps que lui sans doute, mais qui, marchant plus vite, avait poussé plus loin et s'en retournait déjà en Angleterre [3]. Jonson, quoiqu'il soupçonnât, ou peut-être parce qu'il soupçonnait, que son confrère pourrait bien avoir l'idée de tourner son voyage en ridicule, lui donna une pièce de 22 sh. pour boire à sa santé lorsqu'il serait rentré. Nous profiterions de cette occasion pour louer sa générosité coutumière, si elle n'avait été dans l'espèce un peu intéressée [4].

1. Alexander 7th Lord Livingstone, 1st Earl of Linlithgow (mort en 1622), fils d'un des plus zélés partisans de Marie Stuart, fut chargé de la garde de la princesse Elizabeth, fille de Jacques Ier, jusqu'au départ de celui-ci pour l'Angleterre en 1603. Sir John Scot of Scotstarvet (1585-1670), fait chevalier et membre du Conseil privé en 1617, était un légiste éminent : il était beau-frère de Drummond, dont il avait épousé la sœur.

2. *Conversations*, XVI (III, 487). « In a poem he calleth Edinborough :

« The heart of Scotland, Britaines other eye ».

If this poem, dit Cunningham, had all been written in the spirit of the only line preserved, Edimburgh, on the *ex pede Herculem* principle may have lost a poetic tribute not second to any that has been paid to her by the most illustrious of her sons ».

3. Cf. Taylors *Pennylesse Pilgrimage* : « Now the day before I came from Edenborough I went to Leeth, where I found my long approved and assured good friend, Master Benjamin Jonson, at one Master John Stuart's house : I thanke him for his great kindnesse towards me ; for at my taking leave of him, he gave me a piece of gold of two and twenty shillings to drink his health in England ; and withall willed me to remember his kind commendations to all his friends. So with a friendly farewell, I left him as well as I hope never to see him in a worse estate ; for he is amongst Noblemen and Gentlemem that know his true worth, and their own honours, where with much respective love he is worthily entertained. »

4. Il disait à Drummond : « Taylor was sent along here to scorn him ». (*Conv.*, XVIII, vol. III, page 491). Taylor, dans la préface de son *Pennylesse Pilgrimage*, proteste contre cette accusation : « And whereas many shallow-brained Criticks, doe lay an aspersion on me, that I was set on by others, or that I did undergoe this project, either in malice or mockage of Master Benjamin Jonson, I vow by the faith

De toutes les personnes que Jonson vit en Écosse, la plus intéressante pour nous, comme pour lui sans doute, fut William Drummond, laird de Hawthornden. C'est à lui que nous devons, je l'ai dit, la plupart des renseignements que nous possédons sur le vieux Ben, et c'est en revanche à celui-ci qu'il doit, malgré tout son talent, d'être mieux connu de la postérité que beaucoup des contemporains. Nous aurons l'occasion de revenir plus loin, à propos des *Conversations*, sur l'homme et sur son caractère ; pour le moment, nous nous bornons à raconter les faits. Le gentilhomme-poète (il était vaguement apparenté à la famille royale) habitait un château à sept milles d'Édimbourg : c'est là que Jonson fut son hôte, pendant deux ou trois semaines, à la fin de l'année 1618, vers les fêtes de Noël probablement. Drummond était de quelque douze ans plus jeune que Jonson, mais bien qu'il eût dépassé de peu la trentaine, il était légèrement pédant et réalisait pleinement le type du poète provincial. Entre ces deux « gens de lettres », la conversation roula surtout sur la littérature : Jonson en parlait franchement, distribuant sans réticences parfois l'éloge et souvent le blâme. On causa aussi de l'Écosse ; Jonson, qui l'aimait d'atavisme, pria Drummond de lui envoyer des descriptions d'Édimbourg, du loch Lomond et d'autres paysages notables, qu'il voulait probablement incorporer dans son voyage, bien qu'il n'eût pas le temps de les voir[1]. Drummond promit et tint parole ; d'autre part, si Jonson mourait en route, toutes les notes qu'il avait prises durant son voyage devaient être renvoyées à Hawthornden[2]. Plus tard ils échangèrent une correspondance pleine de protestations amicales : on verra que du côté de Drummond toutes ces belles phrases étaient de pure politesse[3] ; mais Jonson n'en suspecta jamais la sincérité.

of a Christian that their imaginations are all wide, for he is a Gentleman to whom I am so much obliged for many undeserved courtesies that I have received from him, and from others by his favour, that I durst never to be so impudent or ungrateful as either to suffer any man's perswasions, or mine own instigation, to incite me to make so bad a requitall for so much goodnesses formerly received. »

1. *Conversations*, XVIII (III, 493). « I have to send him descriptions of Edinbrough, Borrow lawes, of the Lowmond. » Sur les divers renseignements que Jonson demanda à Drummond, consulter les lettres des deux poètes publiées par Gifford (Works. G.-C. Mem. xlvii et xlvii) et Masson (*Drummond of Hawthornden*, pp. 108-110).

2. *Conversations*, Ibid. « If he died by the way, he promised to send me his papers of this country, hewen as they were. »

3 Le 17 janvier (1619) il n'était plus à Hawthornden, et Drummond, touchant une promesse récente, lui écrit : « Sir, Here you have that Epigram which you desired

Jonson quitta son hôte vers le milieu de janvier 1619; le 15 il partait de Leith pour s'en retourner par petites journées à Londres, où il rentra vers la fin d'avril. Il n'y devait pas demeurer longtemps[1]. On sait qu'il avait dédié sa belle comédie du *Renard* « aux Très Nobles et Égales Sœurs, les Deux Fameuses Universités », pour les remercier de la faveur qu'elles avaient marquée à son poème lors de son apparition. Dans une longue et magnifique Préface, datée « de sa maison de Blackfriars, le 11 février 1607 », il leur avait exprimé sa reconnaissance et sa haute estime. Les deux destinataires de ce beau morceau d'éloquence ne voulurent pas demeurer en reste avec le poète et lui décernèrent en récompense le titre de Maître ès Arts. « Il était M. A. des deux Universités, par leur faveur et non par ses études », a-t-il dit à Drummond[2]. On ne sait pas s'il alla à Cambridge, mais le 19 juillet 1619 il était à Oxford pour recevoir son « degré[3] ». Il y resta quelque temps, soit avant, soit après cette date, et fut l'hôte du poète Corbet, alors *Senior Student* de Christ-Church, auprès de qui il trouva sans doute un accueil plus sincèrement cordial qu'au mois de janvier chez Drummond[4]. On ne saurait

with another of the like argument. If there be any other thing in this country (unto which my power can reach) command it; there is nothing I wish more than to be in the calendar of them who love you. I have heard from Court that the late Masque was not so approved of the King, as in former times, and that your absence was regretted. Such applause hath true worth even of those who otherwise are not for it. Thus, to the next occasion, taking my leave, I remain Your loving friend. W. D. »

1. Drummond nous donne même sur notre voyageur un détail curieux : « He went from Leith homeward the 25 of January 1619, in a pair of shoes which he told, lasted him since he came from Darnton, which he minded to take back that farr againe : they were appearing like Coriat's : the first two dayes he was all excoriate. » *Conv.*, XVIII (III, 493). L'idée de faire un tel voyage à pied et dans ces conditions révèle chez Jonson, même assagi, un coin de bohémianisme pittoresque, qui n'est pas pour nous déplaire dans l'auteur de *Catilina*.

2. *Conversations*, XIII (III, 482). « He was Master of Arts in both the Universities, by their favour, not his studie. » Cette phrase ambiguë peut être interprétée de deux façons : elle signifie ou bien que Jonson n'avait pas fait les études réglementaires, ou qu'il n'avait point sollicité l'honneur dont il était l'objet. Le premier sens était généralement admis, mais on a fait observer que dans ce cas, Drummond aurait dû mettre le mot au pluriel. Même à supposer qu'il n'y ait point là une faute d'orthographe, il me semble que le singulier peut s'expliquer dans les deux hypothèses. On n'avait point coutume, que je sache, de poser sa candidature à un « titre honorifique ».

3. « In full Convocation », dit Wood. *Loc. Cit.*

4. Richard Corbet (1582-1635), ancien élève de Westminster School comme Jonson, fut Senior Student, puis Dean of Christ Church ; évêque d'Oxford en 1624, il

affirmer que ce fut là son dernier voyage : il allait parfois sans doute surveiller les répétitions de ses masques dans les châteaux où ils étaient représentés. Mais il est fort probable qu'il n'entreprit plus d'expédition lointaine ; il reprit sa vie sédentaire et, après un peu de repos, se remit au travail.

Les deux ou trois années qui suivirent ne furent marquées, à notre connaissance, d'aucun événement : ce furent pour Jonson des années de labeur paisible et de bonheur relatif. En 1621 le roi lui accorda la survivance éventuelle de la charge de *Master of Revels*[1], et il semble avoir eu l'intention de l'élever au rang de chevalier[2]; mais le poète eut l'esprit de se dérober à un honneur qui aurait exaspéré ses envieux. Ces faveurs nominales prouvent du moins qu'il était bien en cour[3], et l'on sait combien de gens distingués par le talent et la naissance recherchaient sa compagnie[4]. Bref, il était à l'apogée

devint évêque de Norwich en 1632. C'était un joyeux compagnon qui partageait le goût de Jonson pour le vin d'Espagne et son aversion pour les Puritains. Poète à ses heures, il écrivit des relations burlesques de ses voyages, notamment l'*Iter Boreale*. Jonson était de ses meilleurs amis et aurait séjourné chez lui à plusieurs reprises.

1. Cette charge assez lucrative ne fut jamais pour Jonson qu'une espérance. L'acte qui lui accorde cette survivance est du 15 octobre 1621, mais Jonson ne devait l'obtenir qu'après la mort de sir George Buc et de sir John Astley. On verra dans Malone (*Hist. Account*, pp. 45-6) que dans cette même année 1621 sir George Buc résigna ses fonctions, qui passèrent à sir John Astley ; mais celui-ci en 1623, tout en gardant le titre, en céda les fonctions et les émoluments à sir Henry Herbert, et Jonson se vit ainsi frustré de cette succession éventuelle.

2. Il pria sans doute ses puissants amis d'employer leur crédit pour écarter de lui cette grâce, que d'autres comme Alexander avaient achetée si chèrement. Cela semble ressortir d'une lettre de J. Mead à sir Martin Stuteville (*Baker's Mss.*, vol. XXIII, p. 355) : « A friend told me this Faire time that Ben Jonson was not knighted, but scaped it narrowly, for that his Majestie would have done it, had there not been means made (himself not unwilling) to avoyd it ». Cf. *Court and Times of James I*, vol. II, p. 275. Jonson avait tant ri des « chevaliers à trente livres » du roi Jacques, qu'il aurait prêté à rire en acceptant ce titre galvaudé. Au fond, ce grand monarchiste méprisait ces « hochets de la vanité » ; il y avait en lui une certaine fierté plébéienne, et l'on ne doit pas oublier qu'il a dit à Drummond « n'estimer jamais un homme davantage pour le nom de Lord ».

3. Pour montrer de quelle faveur le « fils du maçon » jouissait auprès de Jacques, il suffit de renvoyer le lecteur à la *Vie de Selden* par Wilkins. On y verra que le grand légiste, ayant déplu au royal érudit, pour quelques passages de son *Histoire des Dîmes*, il pria son vieil ami d'intercéder pour lui. « The storm was blown over by the interest of his friend Ben Jonson with the King. » Un peu plus tard, le roi fit mander Selden pour lui imposer son opinion, et c'est Jonson qui présenta le délinquant : « Not being as yet acquainted with the Court or with the king, he got Master Ben Jonson, who was then at Theobalds to introduce him. »

4. Clarendon, énumérant les grands hommes éminents qu'il a connus dans sa jeu-

de sa fortune mondaine. C'est alors, probablement dans l'hiver de 1623[1], que se produisit le grand désastre dont j'ai parlé plus haut, l'incendie de sa bibliothèque. On imagine aisément quel fut son chagrin : dans une vie qui ne fut pas des plus fortunées, il n'y eut peut-être pas d'événement plus douloureux. Non seulement il avait perdu des notes, des travaux commencés ou achevés, qu'il n'aurait plus le courage de reprendre ; mais il avait perdu quantité de livres, amassés lentement, avec amour, au prix de maints sacrifices[2] ! Quelle douleur de les voir périr, ces précieux volumes, sortis des presses de Caxton, d'Alde ou de Plantin, qui renfermaient entre les plats de leur modeste reliure tant de sagesse ou tant de beauté, ces compagnons fidèles de tant d'heures tristes ou radieuses, ces consolateurs, ces amis, les plus exquis et les plus sûrs de tous, qui apportent à notre esprit tant de joie et en qui nous mettons en revanche un peu de notre cœur ! Tous ceux qui aiment les livres comprendront le deuil de notre poète, et quand ils liront l'*Exécration à Vulcain*, ils admireront sa gaieté stoïque, qui sut tourner en plaisanterie un malheur, hélas ! irréparable.

nesse, cite Jonson le premier : « Whilst he was only a student of the law and stood at gaze, and irresolute what corner of life to take, his chief acquaintance were Ben Johnson, John Selden, Charles Cotton, John Vaughan, Sir Kenelm Digby, Thomas May and Thomas Carew, and some others of eminent faculties in their several ways... His (Jonson's) conversation was wery good, and with the men of most note ; and he had for many years an extraordinary kindness for Mr. Hyde (Clarendon himself) till he found he betook himself to business, which he believed ought never to be preferred before his company : he lived to be very old, and till the palsy made a deep impression upon his body and his mind. » Life of Edward Lord Clarendon, vol. I., 34.

1. La raison qui fait adopter cette date est l'entrée au S. R. de la traduction d'*Argenis* (2 oct. 1623), qui ne nous est point parvenue. M. Fleay dit très justement que, si elle avait été imprimée, nous en connaîtrions au moins une copie et que d'autres traductions n'auraient pas été publiées en 1625 et 1628. (*B. Chr.* I, 329).

2. Jonson était un gourmand de livres, *helluo librorum*, et on peut le dire en plus d'un sens : « Sundry times he hath devoured his books », a-t-il dit à Drummond (*Conv.*, III, 484), c'est-à-dire, explique le bon Calédonien, « sold them all for necessity ». Mais, l'orage passé, il les rachetait sans doute, car sa bibliothèque était une des plus riches qu'il y eût alors. On en trouvera un témoignage, à la fois probant et touchant, dans un passage du livre de Selden : *Titles of Honor* (Fol. 1631, page 93) : « I presume that I have sufficiently manifested this out of Euripides his Orestes, which when I was to use, not having the scholiast, out of whom I hoped some aid, I went for this purpose to see it in the well furnisht librarie of my beloved friend, that singular Poet, MASTER BEN JONSON, whose special worth in literature, accurate judgment and performance, known only to that FEW which are truly able to know him, hath had from me, ever since I began to learn, an increasing admiration. »

V

Ce triste incendie n'était que le signe avant-coureur d'une période de tristesse et de souffrance, qui durera presque sans une éclaircie jusqu'à la fin. C'est la mort du roi Jacques en 1625 qui marque ce nouveau tournant de la vie de Jonson. Ce pédant couronné lui avait toujours donné de sensibles témoignages de sa faveur : il aimait le vieux Ben, et celui-ci, très sincèrement, l'admirait. Son fils Charles, qui lui succédait sur le trône et qui devait en descendre dans de si tragiques circonstances, était un prince sans génie et très faible de caractère, mais un homme charmant et d'esprit délicat. Avec plus de goût que son père, il était moins instruit et prisait moins que lui le savoir et l'érudition : sa protection allait d'ailleurs naturellement à des hommes de son âge et de sa génération. Sans doute il secourut royalement le vieux poète, lorsqu'il le sut dans le besoin; mais il n'eut pas le mérite de prévenir ses demandes, et sans songer à l'en blâmer, on peut le regretter pour sa mémoire [1]. D'autre part, si Jonson garda jusqu'au bout des protecteurs fidèles et des amis, quelques-uns d'entre eux, les plus anciens, avaient disparu, et ces deuils plus ou moins profonds attristaient sa vieillesse. Il avait dépassé la cinquantaine, et le public qui avait applaudi ses chefs-d'œuvre s'était en partie renouvelé : le goût s'était légèrement modifié et la faveur allait à d'autres écrivains plus jeunes, Massinger, Ford, Shirley, Davenant! Il faut dire que, même dans ses meilleures années, le talent un peu sévère de Jonson, très estimé des connaisseurs, n'avait jamais excité grandement l'admiration populaire; il faut reconnaître aussi qu'il faiblissait. C'est l'ordinaire effet de l'âge, et si la vigueur de son esprit et celle de son style restaient intactes, son art, son goût, qui n'étaient pas toujours très sûrs, déclinaient par degrés : ses qualités l'abandonnant, il inclinait peu à peu dans le sens de ses défauts. Ses rivaux naturellement n'étaient pas les derniers à s'en apercevoir, ils ne le cachaient pas : et le succès s'en ressentait, partant les recettes. Les recettes diminuant, les pensions s'éteignant et les commandes se faisant plus rares, la situation devenait difficile

1. Sur l'admiration affectueuse de Jonson pour le roi Jacques et sa réserve à l'égard de Charles, voir l'Appendice : *Rapports de Jonson avec le Roi et les Grands.*

pour un homme qui avait toujours dédaigné de thésauriser. Puis la maladie était venue. Jonson, quoique d'une apparence et d'un tempérament vraiment robustes, avait toujours été affligé du scorbut : ses excès de taverne avaient de bonne heure amené la goutte, et maintenant la paralysie le guettait. Il eut une première attaque dès l'année 1626 ; puis vint l'hydropisie à laquelle ce gros corps semblait depuis longtemps promis. A partir de ce moment jusqu'à sa mort en 1637, toutes ces maladies se disputèrent le pauvre poète, et réussirent enfin, pendant les dernières années, à l'emprisonner dans sa chambre, à le clouer à son lit. On voit que les ennuis ne manquaient pas au vieux Ben et qu'il avait bien du mérite à se montrer parfois si gai.

Je ne prétends pas sans doute que les douze années qui s'étendent de la mort de Jacques à la sienne furent uniquement pour Jonson des années de souffrance sans répit et de tristesse sans relâche. Outre la joie très vive, pour un auteur peu goûté, d'écrire des choses qui lui semblent bonnes, il connut plusieurs fois encore le succès, succès discret, mais plus flatteur pour lui que les applaudissements inconsidérés de la multitude. Il eut aussi la satisfaction, qui manque souvent aux vieillards, d'être entouré jusqu'au bout de nombreux amis. Ses camarades d'autrefois, les joyeux habitués de la Sirène, étaient morts ; il survivait presque seul de la génération de 1595, avec Drayton, qui devait mourir en 1631, et Chapman, qui partit en 1634 [1]. Mais à mesure que s'en allaient les anciens, de nouveaux amis venaient les remplacer : il s'était formé autour du vieux Ben un cortège de jeunes disciples, qui reconnaissant en lui le plus grand écrivain de leur temps et de plus un bon compagnon, entouraient sa vieillesse d'admiration affectueuse : ils se nommaient les « fils » du poète, et c'était un très grand honneur d'être admis dans sa « tribu [2] ». Sans être à proprement parler un chef d'école, Ben Jonson, qui était pour tous ces jeunes gens un « ancêtre » et le dernier représentant de la grande époque, apparaissait revêtu d'une sorte de dictature :

1. Pourquoi faut-il qu'on ait trouvé dans les papiers de Chapman une satire inachevée contre Jonson ? Le grand traducteur était très lié avec Inigo Jones et lors de la grande querelle, en 1631, prit sans doute parti pour l'architecte. On aimerait à penser cependant qu'il n'eut pas le cœur de la finir, en souvenir de la vieille amitié qui l'unissait à notre poète.

2. Cf. *An Epistle answering to one that asked to be sealed of the Tribe of Ben* (Und 66). Cette pièce, écrite d'un style vigoureux, marque chez son auteur beaucoup de fierté.

ils le regardaient comme le roi des beaux esprits, des gens de lettres. On se représente volontiers le vieux poète, à la figure joviale, assombrie de temps en temps par une pensée triste ou par une souffrance plus vive, carrant son énorme personne dans un large fauteuil devant une table chargée de flacons ventrus, et dispensant l'éloge et la critique, avec une sévérité tranchante ou une véhémente bonhomie, sur les œuvres des uns et des autres. Et cette physionomie en évoque une autre, celle du Dr Johnson, son homonyme, moins solide buveur, mais non moins imposant, trônant comme lui à une table de cabaret et proclamant des jugements, sans appel comme sans nuances, sur toute la littérature du temps. Mais les satellites du Docteur, Goldsmith, Boswell, Gibbon, Reynolds, ont pour nous, grâce à ce dernier, des visages plus familiers que les disciples du vieux Ben. De ceux-ci on ne connaît souvent que les noms, mais c'était une aimable et intéressante compagnie : il y avait là surtout des poètes et des hommes de théâtre, Herrick, Rutter, Jasper Mayne, Field, Brome, Cartwright, Shakerley Marmion, mais aussi des gens savants et sérieux, des légistes, des gens d'église, voire même de grands personnages, Hoskyns, Morley, Duppa, sir Kenelm Digby, lord Falkland. Ce n'est plus à la Sirène que se tenaient les assises de la « tribu de Ben » ; on avait quitté l'antique taverne, qui rappelait peut-être trop de tristes souvenirs. Herrick, dans une Ode à notre poète, retenu sans doute au lit par la maladie, l'invite à revenir bientôt parmi eux, lui rappelant « les lyriques festins », tenus « au Soleil, au Chien, à la Triple Tonne », où l'on buvait de si bon vin, en lisant des vers meilleurs encore[1] ! Ceci prouve que notre homme ne se cantonnait pas à un seul cabaret ; mais celui dont le nom reste asso-

1. Voir *Hesperides*, 912.

Ah Ben !
Say how, or when
Shall we thy guests
Meet at those lyric feasts,
Made at the Sun,
The Dog, the Triple Tun ?
Where we such clusters had,
As made us nobly wild, not mad ;
And yet each verse of thine
Outdid the meat, outdid the frolic wine, etc.

Herrick, né en 1591, semble avoir été, je ne dis pas le disciple, mais le « fils » le plus aimé de Jonson. Son livre est rempli de petites piécettes, où il boit à la santé du vieux poète ou invoque sur ses vers la protection de « Saint Ben » (383, 384, 605, 654, 911, 912).

cié pour la postérité à sa mémoire, celui sans doute où il finit par fixer ses habitudes, c'est celui du Vieux Diable et de Saint-Dunstan, où Jonson régnait comme son homonyme régnera plus tard à la Tête de Turc [1]. Là, dans une salle réservée, qu'on appelait « la chambre d'Apollon », étaient admis les initiés du cénacle : au-dessus de la porte, surmontée du buste de Jonson, se lisaient en lettres d'or sur fond noir des vers de bienvenue ; et sur une tablette, également de marbre noir, étaient gravées les règles du Club. Nous avons ces « Lois de festivité », *Leges Conviviales*, que le poète avait rédigées lui-même dans un latin élégant et nerveux : on y voit entre autres choses que les honnêtes femmes n'étaient pas exclues de ces agapes littéraires, et ce dernier détail ne laisse pas de nous intriguer [2]. Ces

1. Elle était située dans Fleet Street, près de Temple Bar, et tenue par un certain Simon Wadloe. C'est aux alentours de 1624 que dut être fondé le fameux Club : je ne sais sur quoi se base Gifford pour affirmer que Shakspeare en était un habitué (III, 277), ce qui reculerait sa fondation de 12 à 15 ans. Jonson en parle à plusieurs reprises dans *la Boutique aux Nouvelles* (1624), et j'en conclus que l'institution était encore dans sa nouveauté. Voir aussi une lettre de Chamberlain à Carleton du 19 juin 1624, contenant les « Convivial Laws », dont il s'agit plus loin.

2. Il nous est confirmé cependant par Jonson lui-même dans sa Comédie de *la Boutique aux Nouvelles* (III, III; vol. II, 312) :

MAD. I have supt in Apollo.
ALM. With the Muses ?
MAD. No, but with two gentlewomen called the Graces.
ALM. They were ever three in *poetry*.
MAD. This was *truth*, sir.

Cf. Marmion. *The Fine Companion* :

CARELESS. I am come from Apollo !
EMILIA. From Apollo !
CARELESS. From the heaven
Of my delight, where the boon Delphic god
Drinks sack and keeps his Bacchanalia, etc ..
From tempting beauties,
From dainty music, and poetic strains,
From bowls of nectar, and ambrosiac dishes ;
From witty varlets, fine companions,
And from a mighty continent of pleasure
Sails thy brave Careless.

Le code jonsonien porte : « Nec lectae feminae repudiantor » ; Gifford transcrit « probae », ce qui peut induire en erreur : entre les deux adjectifs il y a plus qu'une nuance. Je suppose que les honnêtes femmes ne se hasardaient pas à la taverne, dans ces réunions d'hommes ; mais il n'était pas défendu aux jeunes membres du club d'y amener leurs amies, pourvu qu'elles fussent jolies et point trop sottes. Je veux penser que la Julia de Herrick égayait parfois de ses yeux et de son sourire ces « lyriques festins ». On trouvera le texte de ces lois dans les diverses éditions de Jonson, depuis celle de Whalley. G.-C. III, 364-6.

aimables fêtes de l'esprit étaient en pleine vigueur en 1625, car Jonson y fait allusion plusieurs fois dans la *Boutique aux Nouvelles* ; nous ne savons pas en revanche combien de temps elles ont duré. Elles ne commencèrent sans doute qu'après la mort de Shakespeare, peut-être quelques années plus tard ; elles cessèrent probablement lorsque la santé de notre poète ne lui permit plus de sortir de chez lui. Espérons, dans notre ignorance, qu'il les fréquenta longtemps encore, car c'était, en dehors de sa bibliothèque, le seul endroit où il pût oublier ses ennuis [1].

Il lui restait aussi la consolation du travail, la plus sûre de toutes : il travailla, autant du moins que la maladie le lui permettait. Nous avons dit qu'en 1625 il avait donné la *Boutique aux Nouvelles*, obligé de revenir au théâtre après neuf ans d'absence, par le désir de gagner quelque argent et de reconstituer peu à peu sa « librairie » détruite : la pièce était bonne et eut probablement du succès. Mais les Masques royaux, qui du vivant de Jacques faisaient le plus clair de son revenu, allaient désormais lui manquer. En 1626 il avait eu sa première attaque ; Inigo Jones, le fameux ingénieur architecte, qui était chargé dans toutes ces fêtes du décor et des « machines » et qui prétendait de ce chef avoir le pas sur le poète, profita peut-être de ce prétexte pour se débarrasser d'un collaborateur trop indépendant [2]. Toujours est-il que plusieurs hivers s'écoulèrent sans qu'on demandât à Jonson le concours de sa muse. D'autre part, la fatigue et la maladie l'empêchaient, semble-t-il, de rien donner au théâtre, et ces premières années du règne de Charles ont été parmi les plus dures de toute sa vie. En septembre 1628 il eut, il est vrai, une bonne fortune : le poste d'historiographe de la Cité de Londres, qui rapportait cent *nobles* par an, étant devenu vacant par la mort de Middleton, c'est Jonson qui y fut élu : cela venait grossir ses ressources, qui en

1. Si Jonson fut un bon client pour les taverniers, la corporation n'a pas été ingrate envers sa mémoire, et la tête du poète servit d'enseigne à pas mal de cabarets. Déjà en 1655 il y avait dans le Strand une taverne portant son nom, où l'on conservait sa chaise (Ed. Phillips. *Mysteries of Love and Eloquence*, page 174). Et en 1866 il y avait encore une « Ben Jonson's Head Tavern » dans Shoe Lane, Fleet Street (Cf *Notes and Queries*, 1880, May 29). Un libraire derrière la Bourse avait mis également sa boutique sous ce grand patronage (*History of Signboards*, page 66), et je crois que l'auteur du *Renard* n'aurait pas méprisé cette forme inférieure de la gloire.

2. Sur les Démêlés de Jonson avec Inigo Jones, nous reviendrons plus loin (chapitre II).

avaient certes bon besoin [1]. Enfin au mois de janvier 1629 il reparaissait sur la scène avec *l'Auberge nouvelle*. La pièce fut mal jouée, nous dit-il ; la vérité est qu'elle n'était pas bien bonne, surtout pas bien drôle, et elle fut outrageusement sifflée : elle n'aurait même pas, s'il faut l'en croire, été écoutée jusqu'au bout. Irrité d'un traitement si injuste, le poète composa une *Ode à lui-même*, où il prenait à partie ses critiques et qui est bien le monument le plus curieux que l'on connaisse d'orgueil exaspéré. Ses ennemis, à qui la prospérité de Jonson avait imposé un long silence, ne laissèrent pas échapper si belle occasion de le tourner en ridicule : Owen Feltham écrivit une parodie du morceau qui est assez amusante, tandis que les amis de Jonson, Cleveland, Randolph, Carew, essayaient de le consoler et de le ramener à la raison. Il y eut là toute une petite guerre poétique, qui montra à Jonson que, s'il s'était fait bien des ennemis, il avait en revanche des partisans dévoués et fidèles [2]. L'insuccès de *l'Auberge neuve* eut une autre conséquence, plus heureuse encore. Dans un Epilogue pathétique, qui n'avait pu d'ailleurs être prononcé, le vieux Ben, « triste et malade », sortant pour la première fois de sa réserve fière, déclarait qu'il aurait pu faire autre chose,

« Si la Reine ou le Roi avaient eu quelque souci de lui » [3] !

La plainte du poète parvint, sans qu'on sache comment, aux oreilles de Charles, qui se hâta de réparer sa négligence en lui envoyant un présent de cent livres : c'était un cadeau royal, vingt à vingt-cinq mille francs de notre monnaie [4].

1. Cf. *City Records*. Rep. N°. 42. Fol. 271. « Martis secundo die Septembris 1628 Annoque R Rs Caroli Angliae, etc., quarto.) Item : this daie Beniamyn Johmson Gent is by this Court admitted to be the Citties Chronologer in place of Mr. Thomas Middleton deceased, to have hold exercise and enioye the same place and to have and receive for that his service out of the Chamber of London the some of one hundred Nobles per annum to contynue duringe the pleasure of this Court and the First quarters payment to beginn att Michaelmas next. » Le *noble* valait 6 sh. 8 d. : la pension de Jonson était donc de 33 lbs. 6 sh. 6 d.

2. On trouvera ces divers morceaux dans l'édition Gifford-Cunn., à la suite de *la Nouvelle Auberge*. Vol. II, pp. 385 sqq.

3. Voir *Works* G.-C. II 384. On le trouvera traduit plus loin (chapitre II).

4. On lit dans la *Vie de Jonson* par Cibber (c'est-à-dire par Shiels, puisque Cibber n'est qu'un prête-nom), l'anecdote suivante, que je transcris seulement pour être complet et qui n'a pas besoin d'être démontrée fausse : « In 1629 Ben fell sick, Charles I was supplicated in his favour and sent him ten guineas. When the messenger delivered the sum, Ben said, Hys Majesty has sent me ten guineas because I am poor, and live in an alley : go and tell him that his soul lives in an alley. » (Vol. I, page 258.) Il suffit, pour réfuter l'obscur compilateur, de recopier

La Fortune recommençait à lui sourire ; sachant qu'elle était femme et ne resterait pas longtemps fidèle à un vieillard pauvre, il voulut la fixer pendant qu'elle était favorable. Il adressa au Roi une requête, demandant que la pension de cent marks octroyée par Jacques en 1616 fût portée à cent livres, c'est-à-dire augmentée d'un tiers [1]. Charles y consentit généreusement [2] ; même il ajouta à ce beau présent un baril de vin des Canaries, provenant de la cave royale, qui serait servi chaque année au poète en même temps que sa pension [3]. Cette étrange faveur a été maintenue, comme on sait, pour les Poètes Lauréats qui ont succédé à Jonson, et c'est de là que vient probablement la tradition qui le représente comme ayant été revêtu de cette dignité. Les lettres patentes, datées de mars 1630, ne mentionnent rien de semblable, et il est douteux qu'il ait jamais porté ce titre [4]. Nous le voyons néanmoins, pendant les années qui suivent, célébrer en vers officiels les anniversaires et les autres événements qui touchent la famille royale. Nous le voyons aussi chargé de fournir les deux masques qui doivent être donnés le Jour des Rois et au Carnaval de l'année suivante : c'est *le Triomphe de l'Amour à Callipolis* et *le Masque de Chloridia.* Mais déjà la Fortune est lasse de le protéger. *Chloridia* n'avait pas plu sans doute : le masque pour l'année suivante fut confié non plus à Jonson, mais à un certain Townshend, dont la célébrité n'est pas éclatante ; Inigo Jones, fort bien en cour et toujours jaloux de son ancien collaborateur, ne fut probablement pas étranger à ce changement. Jonson le crut du moins, et son dépit, sa fureur contre l'architecte, se répandirent en méchants vers, qui ne lui font pas grand honneur et qui lui firent tort auprès du roi. D'autre part, la Cité de Londres se lassait de payer son historiographe, sans jamais voir la couleur de son encre : Jonson, par paresse sans doute, ou plutôt parce que la besogne était médiocrement de son goût, négligeait ses engagements ; le Conseil décida, le 30 novembre 1631, de suspendre le paiement de son salaire « jusqu'à ce qu'il eût présenté à la Cour quelque fruit de son labeur en ladite fonc-

le titre de l'épigramme (*Und.* 80) « to King Charles for a hundred pounds he sent me in my sickness 1629 ». (*Works.* G.-C. III, 334.)

1. Le *mark* valait deux *nobles*, c'est-à-dire 13 sh. 4 d.

2. Voir le texte des Lettres Patentes dans l'édition Gifford-Cunn. *Memoir.* I, LIII-LIV.

3. On a vu plus haut que le vin des Canaries (*sack*, vin d'Espagne *sec*) était son vin favori.

4. Voir sur cette question l'Appendice : *Jonson a-t-il été Poète Lauréat ?*

tion »[1]. Le vieux Ben, malade et découragé, ne pouvant plus travailler d'une manière sûre et suivie, était réduit pour vivre à la pension royale, et certes elle eût été bien suffisante, s'il avait jamais su compter. Mais pour lui c'était la gêne, et nous ne le verrons que trop souvent supplier ses riches amis de lui venir en aide. Nous n'aurons pas le

1. Cf. *City Records*. Rep. nº 46. Fol. 8. « (Jovis decimo die novembris 1631, Annoque Regni Regis Caroli Angliae, etc. septimo.) Item : it is ordered by this court that Mr. Chamberlen shall forbeare to pay any more fee or wages unto Benjamine Johnson the Citties Chronologer until he shall have presented unto this Court some fruits of his labours in that his place. » Le retrait inattendu de cette pension (coïncidant avec d'autres ennuis) dut causer une grosse déception au poète, qui voyait ainsi disparaître le quart de ses revenus, probablement engagé d'avance ; d'où cette lettre au comte de Newcastle où il traite de haut le Conseil et sa « chanderly pension ». Quelques semaines plus tard, il écrivait à celui-ci la lettre suivante, la plus longue et la plus curieuse que nous connaissions de lui : « I myself being no substance, am faine to trouble you with shadows, or, what is less, an apologue or fable in a dream. I being stricken with a palsy in 1628, had by sir Thos. Badger, some few months since, a fox sent me, for a present, which creature, by handling, I endeavoured to make tame, as well for the abating of my disease as the delight I took in speculation of his nature. It happened this present year 1631, and this very weeke being the weeke ushering Xmas, and this Tuesday morning in a dreame (and morning dreams are truest) to have one of my servants come to my bedside, and tell me, Master, master, the Fox speaks ! Whereas methought I started and troubled, went down into the yard to witnesse the wonder. There I found my Reynard in his tenement, the tubb, I had hired for him, cynically expressing his own lott, to be condemned to the house of a poett, where nothing was to be seen but the bare walls, and not anything heard but the noise of a sawe dividing billotes all the weeke long, more to keepe the family in exercise than to comfort any person there with fire, save the paralytic master, and went on his way, as the fox seemed the better fable of the two. I, his master, began to give him good words and strocke him : but Reynard, barking, told mee this would not do, I must give him meat. I angry called him stinking vermin. Hee reply'd, looke into your cellar, which is your larder too, youle find a worse vermin there. When presently calling for a light, mee thought I went downe and found all the floore turn'd up, as if a colony of moles had been there, or an army of salt-petre vermin. Whereupon I sent presently into Tuttle- Street for the King's most excellent molecatcher, to release mee and hunt them : but hee when he came and viewed the place, and had well marked the earth turn'd up, took a handful, smelt to it, and said, Master, it is not in my power to destroy this vermin, the King or some good man of a noble nature must help you : this kind of mole is called a want, which will destroy you and your family, if you prevent not the worsting of it in tyme. And therefore God keepe you and send you health. The interpretation both of the fable and dream is, that I, waking doe find *want* the worst and most working vermin in a house : and therefore, my noble Lord, and next the King my best patron, I am necessitated to tell it you, I am not so imprudent to borrow any sum of your Lordship, for I have no faculty to pay ; but my needs are such, and so urging, as I do beg what your bounty can give mee, in the name of good letters and the bond of an evergratefull and acknowledging servant to Your Honour. » (Cité par Chalmers. *Brit. Poets*. V. 448.)

courage de lui reprocher son imprévoyance et son incurie ; il faut lui pardonner beaucoup, parce qu'il a beaucoup donné [1]. Nous rappellerons seulement, pour l'honneur de leur mémoire, que lord Falkland [2] et le comte de Newcastle lui ouvrirent toujours leur bourse avec une inlassable indulgence. Cependant, pour gagner sa vie et aussi pour venger l'échec de *l'Auberge neuve*, il tente de nouveau la fortune au théâtre, et dans l'automne de 1632 il donne *la Dame magnétique* ou *les Humeurs réconciliées*, dont le titre rappelle un peu sa première manière et qui est, au point de vue dramatique, bien supérieure à la précédente [3]. Les ennemis de Jonson, Inigo, Nathaniel Butter, Alexander Gill, l'attaquèrent sans pitié, mais il semble qu'elle dut être assez bien accueillie du public et consoler un peu le vieillard de ses derniers déboires. Encouragé par ce succès, il donna l'année suivante *le Conte du Tonneau*, petite paysannerie sans grande portée, mais qui n'est pas trop ennuyeuse ; nous ignorons quel accueil elle trouva auprès du grand public, mais jouée l'an d'après à la cour, nous savons qu'elle ne fut « pas aimée ». Inigo Jones, qui y était férocement attaqué sous le nom de Vitruvius Hoop, et qui avait eu assez de crédit pour faire retrancher tout le rôle, fut sans doute aussi pour quelque chose dans cet échec ; mais le ton même de la pièce, qui est tout rustique, suffirait à l'expliquer. Ce fut la dernière apparition de Jonson au théâtre.

Il devait vivre encore près de quatre ans, jusqu'en 1637. Deux ou trois fois, le duc de Newcastle, son protecteur le plus fidèle, sut trouver l'occasion de lui glisser une aumône en le faisant travailler. Un jour il lui fit écrire un petit intermède pour le baptême d'un de ses

1. Voir une autre lettre de Jonson à Newcastle qui date probablement de l'année suivante 1632 :

« My noblest Lord and Best Patron.

« I send no borrowing epistle to provoke your lordship, for I have neyther fortune to repay, nor security to engage, that will be taken : but I make a most humble petition to your Lordship's bounty to succour my present necessities this good time of Easter, and it shall conclude all begging requests hereafter on the behalf.

« Of your truest beadsman and most thankful servant, B. J. »

On en trouvera deux autres du même ton dans le *Memoir* de Gifford. (I, LVII-VIII.)

2. « He (Falkland) had naturally such a generosity and bounty in him that he seemed to have his estate in trust for all worthy persons who stood in need of supplies and encouragement, as Ben Jonson and others of that time, whose fortunes required and whose spirits made them superior to ordinary obligations » (*Clarendon*. Cité par J. Thomson, *op. cit.*, 145.)

3. Sur la date de *la Dame Magnétique*, voir plus loin (chapitre VI).

fils ; puis, quand le roi s'en fut en Ecosse en 1633 et s'arrêta au château de Welbeck, le comte lui offrit une fête splendide, dont Jonson régla l'ordonnance : c'est le Masque intitulé : *Love's Welcome at Welbeck.* Il plut tellement à Charles que l'année suivante il fit savoir à Newcastle que la Reine avait décidé de l'accompagner dans son voyage vers le Nord, et le pria de faire préparer le même divertissement où il avait pris tant de plaisir. Naturellement c'est à Jonson qu'on s'adressa encore, et il écrivit à cette occasion *Love's Welcome at Bolsover* : c'est sa dernière œuvre. A partir de ce moment la vie du poète commence à entrer dans l'obscurité. Le 18 septembre 1634, la Cité lui rendit sa pension et lui en fit payer les arrérages « à la requête de Sa Majesté [1] ». Le 20 novembre 1635 il perdit le seul fils qui lui était resté, lequel ne semble pas d'ailleurs lui avoir donné de grandes satisfactions [2]. Ces deux événements, constatés par des actes officiels, sont les derniers où figure son nom. Pendant les deux années qu'il avait encore à vivre, il vécut très retiré sans doute, et la plupart du temps malade, confiné chez lui [3]. Il travaillait pourtant encore

1. *City Records.* Rep. n° 48. Fol. 443. « Jovis xviii die septembris 1634 Annoque R Rs Caroli Angliae etc. decimo.) Item : this day Mr. Recorder and Sir James Hamersley Knight and Alderman declared unto this Court His Majesty's pleasure signified unto them by the right honorable the Earle of Dorsett for and in the behalfe of Beniamine Johnson the Cittyes Chronologer, Whereupon it is ordered by this Court that his yearely pencion of one hundred nobles out of the Chamber of London shalbe continued and that Mr. Chamberlen shall satisfie and pay unto him his arrerages thereof. »

2. Ce fils de Jonson semble avoir travaillé pour le théâtre : il aurait fait jouer en 1623 une comédie écrite en collaboration avec Brome : *A Fault in Friendship*, et un recueil de ses poésies parut, nous dit Malone, en 1672. Son père avait obtenu pour lui la survivance de la charge de *Master of Revels* : c'est Malone du moins qui le dit. (*Hist. Account*, p. 171.) Cependant le 29 juillet 1622 la succession de Ben Jonson avait été promise à Wm. Painter. (Cf. *Cal. State Papers*.)

3. Voici sur les dernières années du poète, ses habitudes et son genre de vie, quelques citations de Walton et d'Aubrey, auxquelles on accordera le crédit que méritent leurs auteurs. « His habit was very plain, dit Aubrey. I have heard Mr. Lacy the player say, that he was wonte to wear a coate like a coachman's coate, with slitts under the arm-pittes. He would many times exceed in drinke : Canarie was his beloved liquor : then he would tumble home to bed : and when he had thoroughly perspired, then to studie. I have seen his studyeing-chair, which was of strawe, such as old women use : and as Aulus Gellius is drawn in. W... Long since, in King James time, I have heard my uncle Davers (Danvers) say, who knew him, that he lived withour Temple Barre at a combe-maker's shop about the Elephant's Castle. In his later time he lived in Westminster, in the house under which you passe, as you go out of the churchyard into the old palace : where he dyed. » Walton nous dit : « My lord told me.... that at the time of his long retirement, his pension (so much as came in) was given to a woman that governed him (with

dans les intervalles de la souffrance, et c'est très probablement à cette sombre période qu'on doit attribuer la jolie pastorale du *Triste Berger*, qui fut trouvée malheureusement inachevée dans ses papiers. On y trouva aussi l'argument et le début d'une tragédie historique sur *la Chute de Mortimer*, la *Grammaire* dont nous avons parlé plus haut, et un recueil de notes, intitulé *Discoveries*, qui était assurément commencé depuis plusieurs années. Les dernières poésies du folio de 1640 appartiennent sans doute à cette époque ; il est évident d'autre part que tout ce qu'il avait écrit ne nous est pas parvenu.

En 1637 il eut probablement une nouvelle attaque [1] : le 6 août il mourut, âgé seulement de 64 ans [2]. George Morley, le futur évêque de Winchester, le vint visiter pendant sa maladie, et l'excellent Isaak Walton tenait de celui-ci que le vieux poète avait marqué le plus profond chagrin et la contrition la plus vive « d'avoir profané l'Écriture dans ses comédies [3] ». Ce scrupule tardif, et d'ailleurs fort exagéré, nous montre que Jonson, s'il vécut simplement en honnête homme, mourut en bon chrétien. Le 9 août, trois jours après sa

whom he lived and died near the Abie in Westminster) and that nether he nor she took much care for next weeke ; and wood be sure not to want wine ; of which he usually took too much, before he went to bed, if not oftener and sooner. » Aubrey ajoute encore : « Ben Jonson had one eye lower than t'other and bigger, like Clun, the player. Perhaps he begott Clun. »

1. On a quelquefois écrit que Jonson était mort en 1635 : et Mr. A W. Ward donne cette date dans la 1re édition de son *Drame Anglais* : c'est incontestablement une erreur, probablement une confusion avec son fils. Pour ce qui est du jour, nous serons moins affirmatif. Sir Edward Walker, Garter, écrit à la date du jeudi 17 août 1637 : « Died at Westminster, Mr. Benjamin Johnson, the most famous, accurate, and learned poet of our age, especially in the English tongue, having left behind him many rare pieces, which have sufficiently demonstrated to the world his worth. He was buried the next day following, being accompanied to his grave with all or the greatest part of the nobilitye and gentry then in the town. » (Cf. *Notes and Queries*, 1st Ser. VI, 405). On attribue en général la divergence entre les dates données par ce fait, que l'un compterait les jours suivant le vieux style, l'autre suivant le nouveau. Il n'est pas sûr d'ailleurs que la date donnée par sir E. Walker soit celle de la mort de Jonson, et non pas celle du jour où elle a été écrite.

2. Les biens du défunt montaient seulement à 8 lbs. 8 sh. et 10 d. ; à la date du 22 août, l'administration en fut remise à « un des créanciers » (*uni creditorum*), W. Scandret. Cf. Commissary Court of Westminster. Act Book. 1637, fol. 53. (*Notes and Queries*, 1905, feb. 18.)

3. Walton, *loc. cit.* : « My lord told me, he told him he was (in his long retyrement and sicknesse, when he saw him, which was often) much afflicted that he had profaned the Scripture in his playes and lamented it with horror : yet that at the time of his long retirement, etc. » (*Vide supra.*)

mort, il fut porté et enterré dans l'abbaye de Westminster ; il était placé « dans l'aile nord, nous dit Aubrey, dans l'allée de dalles carrées qui se trouve vis-à-vis l'écusson de Robert de Ros ». Ses amis avaient, dit-on, l'intention d'élever par souscription un monument à sa mémoire ; en attendant on s'était contenté de replacer la dalle. Mais un jour, suivant Aubrey, un admirateur du poète, John Young de Great Milton, Oxfordshire, traversa l'abbaye par hasard, et ne voulant pas que les restes d'un si grand écrivain pourrissent ignorés du passant, « il donna dix-huit sous à un des ouvriers qui étaient-là pour graver sur la pierre [1] ces simples mots : O RARE BEN JOHNSON ! » « Les temps troublés ne permirent point d'élever le monument projeté et l'on rendit l'argent aux souscripteurs [2] ; de sorte que l'auteur du *Renard* repose encore, ou du moins reposa longtemps, sous cette humble dalle et sous cette simple épitaphe, dont la brièveté lapidaire eût peut-être été plus de son goût qu'un entassement d'épithètes pompeuses [3].

Mais, à défaut d'un tombeau de pierre ou de marbre, ses amis lui élevèrent un monument plus durable peut-être et qui aurait été plus agréable à Jonson que tout autre témoignage d'admiration et de sympathie, parce qu'ils y avaient mis de leur esprit en même temps qu'un peu de leur cœur [4]. Je veux parler du *Jonsonus Virbius*, de ce « Tombeau » qui fut publié quelques mois après sa mort par les soins de Bryan Duppa. Il se compose de trente-trois pièces de vers, dont six sont écrites en latin et une en grec, toutes les autres en anglais. La valeur en est très inégale, comme la longueur : certains

1. Aubrey, *loc. cit.* « He lies buried in the north aisle, the path square of stones, the rest is lozenge, opposite to the scutcheon of Robert de Ros, with this inscription only on him in a pavement square of blue marble, fourteen inches square, O RARE BEN JONSON, which was done at the charge of Jack Young, afterwards knighted, who walking there when the grave was covering, gave the fellow 18 pence to cutt it. » On a quelquefois prétendu que cette épitaphe aurait été rédigée par le poète lui-même ; mais il n'y a aucune raison de l'accuser de cette vantardise. Si elle fut gravée au-dessus de la porte de l'*Apollo*, ce fut probablement après sa mort. Cf. *Notes and Queries*, 1887, nov. 26, et 1888, jan. 14.

2. Birch. *Gen. Dict.*, VI, 404. « There was considerable sum of money collected among the men of wit and learning for the erection of a statue and monument to him ; but this design was broken off by the civil wars and the money was refunded. » (Wood. Col. 610).

3. Il ressort de nombreux documents que Jonson avait été enterré verticalement et la tête en bas. Cf. *Boyle's Chronology* (1835), 1823, oct. 24 ; C. N. Ingleby, *Shakespeare's Bones*, pp. 23 sqq. ; Buckland, *Curiosities of Natural History*, Fourth Series ; *Notes and Queries*, 1st Ser. VIII ; 7th Ser. II ; 8th Ser. XI et XII.

4. Republié par Cunningham dans son édition de Jonson, III, 496 sqq.

n'ont écrit que quelques lignes, d'autres ont composé de longues épîtres, où les divers aspects du talent de Jonson sont successivement passés en revue. Falkland a mis ses regrets sous la forme virgilienne d'une Eglogue. Dans l'ensemble, il faut l'avouer, cette plaquette vaut mieux par le sentiment qui l'inspira que par le style où il est exprimé ; elle est intéressante cependant parce qu'on y voit les raisons qui le désignèrent à l'admiration de ses contemporains, qui font de lui pour eux « le Roi de la Poésie Anglaise ». On regrette seulement, parmi tant d'auteurs médiocres, dont l'existence même a sombré dans le noir oubli, de ne point retrouver le nom lumineux de Milton. Un poème à la mémoire de Jonson par l'auteur de *Lycidas* et de *Comus*, qui lui doit tant, n'eût pas seulement relevé le prix de ce petit recueil : c'eût été le plus digne hommage que le poète mort pût recevoir de son pays. Nul ne pouvait mieux déplorer la perte que faisait en lui la poésie anglaise que celui qui allait, pour ainsi parler, ceindre son front du « laurier toujours vert », que Jonson lui-même avait hérité du divin Shakespeare !

CHAPITRE II

Son caractère.

Nous avons essayé plus haut de reconstituer le portrait physique du poète, d'après les diverses images qui nous sont parvenues de lui et maintes allusions, qu'on trouve partout, à sa panse rebondie et à sa démarche empêtrée. Nous allons essayer maintenant d'esquisser son portrait moral et intellectuel, tenter à son sujet une de ces reconstitutions psychologiques, qui constituent depuis Sainte-Beuve un des principaux attraits des études littéraires. Tout écrivain, si original soit-il, est un homme comme les autres, engagé par le hasard dans un métier qui développe ou atténue certaines de ses qualités natives, mais qui ne l'isole pas du reste de l'humanité. Comme nous avons sur la plupart des gens de lettres des renseignements abondants, que leurs lettres et leurs moindres papiers nous sont précieusement conservés, que tous ceux qui les ont approchés n'ont pas manqué de nous les décrire, ils nous sont souvent mieux connus que d'autres hommes, non moins célèbres et non moins utiles. Et grâce à ces documents divers, on peut arriver à une idée assez approfondie de leur personnalité intime, qui nous renseignera parfois, en tenant compte de la déformation professionnelle, sur le mécanisme de l'intelligence et de la sensibilité. Je me hâte d'ajouter que Jonson n'est pas de ces hommes exceptionnels, chez qui l'acuité des sensations, l'intensité des sentiments et la subtilité des pensées rendent, par leur exaltation morbide, cette étude plus curieuse et plus révélatrice. On ne trouvera pas dans sa vie morale ces problèmes de psychologie sentimentale, ces cas de complexité intellectuelle, qui nous attirent vers Pascal ou Musset, vers Swift ou Edgar Poe. Mais si elle n'est pas de nature à éveiller une curiosité passionnée, elle ne laisse pas d'être intéressante, et l'homme est suffisamment représentatif pour mériter qu'on l'étudie. Cette étude est d'ailleurs nécessaire : elle n'a pas été faite jusqu'ici dans l'esprit d'impartialité dési-

rable, les uns s'acharnant à le charger contre toute justice, les autres s'évertuant à le disculper de parti pris. N'ayant aucune raison de le noircir ou de le blanchir, je voudrais le peindre tel qu'il a été ; je devrai, pour y arriver, déblayer notre chemin de quantité d'assertions sans preuve et d'exagérations sans scrupule qui l'encombrent. Jonson, trop admiré pendant longtemps, a été depuis trop attaqué, et l'aiguille de la balance frémit encore de ces brusques oscillations. Le moment paraît venu de la fixer, de juger sans passion l'homme et l'œuvre et de préciser ce qu'ils valent.

I

Dans une de ses premières comédies, *Every Man out of his Humour*, Jonson s'occupe à définir ce dernier mot : mot difficile à définir. Il le prend, non pas dans le sens littéraire qu'on lui donne aujourd'hui et qu'il n'avait pas alors, semble-t-il, mais dans une acception plus large et plus compréhensive. Le morceau est intéressant et vaut d'être cité [1] :

> Mon Dieu ! l'*humeur* en soi, nous la définissons
> comme une qualité de l'air ou de l'eau,
> et elle tient ces deux propriétés,
> humidité et fluidité ; ainsi, par exemple,
> vous versez de l'eau sur le plancher, elle mouille et court.
> De même, l'air lancé à travers un cor ou une trompette
> s'envole aussitôt et laisse derrière soi
> une sorte de rosée ; de là nous concluons,
> que tout ce qui comporte humidité et fluidité,
> n'ayant pas le pouvoir de se contenir,
> est une *humeur*. Ainsi dans tous les corps,
> la colère, la mélancolie, le flegme et le sang,
> étant donné qu'ils coulent continuellement
> dans telle ou telle part, et ne se contiennent pas,
> reçoivent le nom d'*humeurs*. Dans ce sens donc,
> on peut, par métaphore, appliquer le mot
> au caractère général de l'individu ;
> et quand une qualité particulière
> possède un homme à tel point qu'elle entraîne
> tous ses dons, tous ses esprits, toutes ses forces
> à tendre dans leur cours vers un même côté,
> alors on peut dire vraiment que c'est une *humeur*.

1. *Every Man out of his Humour*, Introduction. (G.-C, I, 67.)

La définition est un peu longue, mais elle est très nette et très curieuse : on a reconnu la théorie de la passion maîtresse, que Pope devait reprendre au siècle suivant et Taine deux cents ans plus tard. Il ne nous appartient pas de la discuter, en cet endroit surtout ; c'est une théorie fort commode pour le romancier ou le dramatiste, pour le critique aussi, mais elle n'est peut-être pas toujours applicable à la réalité. Il y a bien des hommes qui n'ont pas de passion maîtresse, ou qui sont partagés entre plusieurs ; elle ne se vérifie que pour les hommes, assez rares, dont le caractère forme type, pour ainsi dire, et semble avoir été façonné exprès par l'Artiste suprême. A cet égard elle est vraie de Jonson, dont le caractère est envahi et comme déjeté par une tendance dominatrice. Nous allons donc lui appliquer sa théorie, en étudiant chez lui cette *humeur* prépondérante, puis en montrant ce qui dans son être moral échappait à cette tyrannie, se révoltait contre elle ou venait la tempérer.

La passion maîtresse de Jonson était l'orgueil, un orgueil fou : c'est le défaut accoutumé des artistes, et des gens de lettres en particulier. Les savants, qui sentent davantage leur dépendance à l'égard du passé et leur néant au regard de l'avenir, sont parfois modestes ; les poètes ne le sont jamais, — et par là j'entends aussi bien les prosateurs, les peintres et les musiciens. Leur excuse, et elle n'est pas mince, c'est la pensée qu'ils ont fait œuvre créatrice, mis quelque chose qui sera peut-être éternel où il n'y avait qu'un bloc de marbre rugueux, un morceau de toile grossière ou un cahier de papier blanc. Mais Jonson en cette matière l'emporte sur tous ses rivaux : personne, même Hugo, n'a eu de sa valeur une conscience plus hautaine et plus insupportable ; et si pareille affirmation n'était trop hasardeuse, on pourrait dire que l'auteur du *Renard* est l'écrivain le plus orgueilleux qui fut jamais. Cet orgueil insolent qui ne va pas sans quelque mépris des autres, puisqu'au fond c'en est l'essence [1],

1. Ceci paraîtra peut-être injuste et faux, mais il en va toujours ainsi, quand on généralise. La Nature, qui se moque de nos systèmes, s'arrange volontiers pour les démentir, et crée de loin en loin un artiste modeste pour nous humilier. On en pourrait citer aujourd'hui, peintres ou poètes, plusieurs exemples délicieux : ils sont très rares. L'orgueil des artistes, s'il est un peu ridicule aux yeux du philosophe et s'il les rend souvent ridicules aux yeux des bourgeois, est d'ailleurs très excusable dès qu'il est tant soit peu justifié : il y a tant d'autres hommes qui sont plus fiers d'eux-mêmes et pour de moindres talents ! Le tort des artistes est d'asseoir leur fierté sur le mépris des autres. Sans doute on verra un peintre, un écrivain louer quelque rival, et très sincèrement ; mais cela vient souvent d'une commu-

éclate à chaque instant dans son œuvre ; et c'est même la plus amusante caractéristique de cet orgueil, qu'il s'étale avec une complaisance aussi naïve. Tous les auteurs se croient du génie sans doute et font des réserves sur le talent de leurs rivaux ; mais en général ils « couvrent » leur orgueil, et ne font ces distinctions flatteuses que dans le privé. Jonson agit avec plus de franchise, et, se jugeant supérieur à tous ses contemporains, il ne fait point mystère de son opinion et la déclare sans ambages. Ce que tous pensent d'eux-mêmes et des autres, il le dit sans hésiter, et nous allons voir dans ses œuvres à quel point d'aveuglement, d'insolence et, tranchons le mot, d'impudence, un amour-propre excessif peut conduire un homme de bon sens. On le croirait à peine si les mots n'étaient imprimés ; et dans leur inconsciente naïveté, ces trois gros volumes nous offrent une contribution des plus curieuses à la psychologie de l'artiste et de l'écrivain.

Nous avons dit que les poètes, s'ils abusent du droit qu'a l'homme de s'admirer plus que ses semblables, sont assez excusables après tout. Lorsque Horace s'écrie :

Exegi monumentum aere perennius !

il y a là un mouvement de fierté qu'il eût peut-être été mieux de taire, mais qu'on aurait mauvaise grâce à blâmer. Il vaudrait mieux attendre qu'on vous dît ces choses, mais la faute de goût n'est pas bien grave, et on la pardonne aisément, si l'auteur est vraiment digne

nauté d'idées, de théories, d'une ressemblance de nature et de talent, qui font que l'artiste en louant l'autre songe à lui-même en somme. Ce qui est très rare, c'est un grand artiste faisant l'éloge d'un autre, j'entends de tout cœur et sans restriction secrète. On dira qu'il n'y a pas mépris de l'un à l'autre mais plutôt méprise, incapacité de priser aussi haut qu'il faudrait le talent d'un rival. Mais cette incapacité de justice s'aggrave encore, quoi qu'ils semblent dire, envers les inférieurs ; ici, derrière les éloges forcés, les encouragements vibrants, il y a toujours un sourire de réserve, une arrière-pensée de comparaison peu favorable. Quant aux profanes, ils n'existent pas : les artistes, jusqu'ici du moins, se sont toujours considérés comme en dehors et au-dessus de la commune humanité : ils poussent aux dernières limites cette fierté professionnelle, naturelle d'ailleurs et utile. C'est pourquoi j'ai dit que l'orgueil légitime des artistes reposait trop souvent sur le mépris des autres ; mais ce mépris ne s'applique qu'aux rivaux immédiats et vivants. Tel écrivain, tel musicien, qui traite de haut ses plus grands confrères, parlera avec une modestie charmante des grands maîtres d'autrefois, voire de la génération précédente : nous trouverons chez Jonson lui-même cette apparente contradiction. J'ajoute que tout ceci est moins vrai peut-être des peintres que des autres artistes, probablement parce qu'ils restent en communication plus directe avec la Nature, qui est une grande école d'admiration et d'humilité.

de l'immortalité qu'il s'arroge. Qui songe à reprocher au vieux Corneille les belles strophes qu'il adressait à la jolie Marquise :

Chez cette race nouvelle,
Où j'aurai quelque crédit,
Vous ne passerez pour belle
Qu'autant que je l'aurai dit !

Jonson parle trop souvent de sa gloire future, et il serait assurément préférable qu'il y mît plus de discrétion ; mais sa prétention après tout n'est pas ridicule, comme est celle d'un Pompignan. En tout cas il ne dépasse pas les limites permises, lorsqu'il dit par exemple à Salisbury :

Tofore great men were glad of poets ; now,
I, *not the worst*, am covetous of thee [1] !

et lorsqu'il répond à un « détracteur », resté d'ailleurs inconnu :

Thou look'st at least
I now would write on thee ! No, wretch, thy name
Shall not work out unto it such a fame [2] !

il serait injuste de l'accuser d'outrecuidance : il n'y a là chez lui qu'une juste conscience de son talent. L'abus, l'excès, l'erreur commence lorsqu'il s'avise de se comparer avec ses rivaux et de dire son fait au public.

Qu'on prenne le folio de 1616 et qu'on lise par exemple les épîtres dédicatoires qu'il a mises en tête de ses premières comédies : on ne vit jamais plus curieux mélange d'humilité et de contentement. L'auteur, et au fond il a raison, sent bien qu'il confère une faveur à la personne qu'il honore de cette dédicace, mais il ne doit pas en avoir l'air et il en rage. En voici un spécimen, pour donner le ton : encore n'est-ce pas le plus caractéristique. Il s'agit de sa comédie *Every Man out of his Humour*, qui n'est pourtant pas des meilleures.

Aux plus nobles nourrices d'humanité et de liberté en ce royaume,
les INNS OF COURT.

C'est vous, Messieurs, que je veux dire, et non point vos bâtiments, et je vous souhaite à travers tous les âges des successeurs dignes de vous qui êtes les juges-nés de ces études. Lorsque j'écrivis le poème que je vous pré-

1. *Epigrams*, XLIII (III, 233).
2. *Miscellaneous Pieces*, To my Detractor (III, 468).

sente, j'étais lié d'amitié avec certains membres de vos compagnies, qui avaient acquis grand renom dans le savoir et n'offraient pas de moins grands exemples de conduite. Par eux alors, pour n'en pas dire plus, cette pièce ne fut point méprisée. Aujourd'hui que l'imprimeur, en en doublant le prix, la croit digne de plus longue vie que l'air de pareilles choses ne le promet communément, je suis jaloux de la mettre au service de vos plaisirs, car vous êtes les héritiers de la première faveur qu'on lui ait montrée. J'ordonne néanmoins qu'elle ne vienne pas entraver vos nobles études, si utiles au public ; car alors j'en souffrirais. Mais quand vous aurez dépouillé la robe et le bonnet, et que le Roi de Liberté régnera, alors prenez-le en mains ; et peut-être quelque étudiant, ayant teinture d'humanité, ne se repentira point de sa lecture.

En voici une autre qui ne pèche pas davantage par excès d'humilité : en fait on n'a que l'embarras du choix, car toutes se valent : c'est la dédicace du *Catilina.*

A l'Illustre Modèle de l'Honneur et de la Vertu,
le Très Noble William, comte de Pembroke, lord Chamberlain.

Mylord, dans l'épaisse et ténébreuse ignorance qui couvre maintenant presque tout le siècle, je demande permission de m'aprocher de votre lumière, afin qu'on me lise à son éclat. La postérité pourra payer à votre bienfait l'honneur et la reconnaissance qu'il mérite, quand elle saura que vous osez, en ces temps tout férus de gigues, donner appui à un véritable poème. Je le nomme ainsi, malgré tout le fracas de l'opinion, faisant appel de ses sentences crues et creuses à la grande et singulière faculté de juger que l'on voit en Votre Seigneurie, et qui peut si bien distinguer la vérité de l'erreur. C'est le premier de cette race que j'ai jamais dédié à personne ; et si je ne l'avais tenu pour le meilleur, je lui aurais enseigné une moindre ambition. Le voici maintenant qui affronte votre jugement avec joie, et autant d'assurance que l'innocent qui apparaît devant un magistrat.

L'homme qui a écrit ces lignes n'aurait sûrement pas signé la fameuse Dédicace à M. de Montauron. Est-ce à dire qu'il fut plus persuadé de son génie que n'était l'auteur de *Cinna?* J'en doute ; il était seulement plus fier, et peut-être aussi moins avisé.

L'épître dédicatoire est parfois suivie d'une adresse au lecteur, où l'auteur a l'air de se dédommager des politesses qu'il vient de faire en disant des sottises au public imbécile. Le morceau suivant, qui se trouve en tête de l'*Alchimiste*, est un bon spécimen de sa manière : on y verra du reste avec quelle vigueur Jonson manie la prose.

Au lecteur. Si tu es davantage, tu es un connaisseur, et alors je me confie à toi. Si tu es de ceux qui prennent un livre en faisant semblant de s'y en-

tendre, alors prends garde aux mains dont tu reçois l'objet : tu n'as jamais eu plus de chances d'être filouté que dans ce siècle, en matière de poésie et surtout de comédies : car la concupiscence des danses et des pitreries règne à tel point, que tout l'art de chatouiller les spectateurs consiste à s'éloigner de la nature et à en avoir peur. Mais pourquoi parler de l'Art si hors de propos et de saison ? Quand ceux qui le professent sont remplis à son égard d'obstiné mépris, comptent sur leurs propres dons naturels et ricanent de toute application dans ce sens, ou simplement rient des mots parce qu'ils ne saisissent point les choses, et croient s'en tirer ainsi spirituellement avec leur ignorance ! Cependant ils sont tenus pour les plus savants et les plus capables par la multitude : que voilà bien leur merveilleux défaut de jugement ! Ils louent les écrivains comme ils font les escrimeurs et les lutteurs : ceux qui se présentent en gaillards robustes et qui étalent plus de violence, ils sont reçus comme étant les plus braves, et pourtant maintes fois leur rudesse même est la cause de leur défaite, et il suffira d'un petit coup de leur adversaire pour déjouer toute cette force bruyante. Je ne nie pas que ces gens qui cherchent toujours à faire plus qu'assez ne puissent parfois tomber sur quelque idée qui soit grande et bonne ; mais c'est chose rare et, quand elle arrive, elle ne saurait compenser tout ce qui est mauvais dans le reste Elle ressort peut-être et paraît davantage, parce que tout est sordide et vil alentour : de même que les lumières se distinguent mieux dans une épaisse nuit que dans le crépuscule indécis. Si je dis ceci, ce n'est pas dans l'espoir de faire malgré lui le bien de personne : je sais que si la question se posait de lui ou de moi, la plupart des suffrages iraient au moins capable ; car la multitude favorise les erreurs vulgaires. Mais je te donne cet avis qu'il y a grande différence entre ceux qui, pour gagner l'opinion de la foule, disent tout ce qu'ils peuvent, si mal que ce soit, et ceux qui procèdent avec choix et mesure. C'est en effet la maladie des inhabiles de croire les choses frustes plus belles que les choses polies, et les choses éparses plus nombreuses que celles qui sont ramassées.

L'adresse au lecteur qui se trouve en tête du *Catilina* est peut-être encore plus curieuse : l'inégale et ironique distinction entre lecteurs ordinaires et extraordinaires est tout à fait caractéristique.

Au lecteur ordinaire. Je vous vois déjà affairés autour du titre et fourgonnant parmi les pages : les Muses me préservent de vouloir arrêter votre intervention, le livre est à vous ! Je me suis départi de mon droit quand je le laissai publier d'abord ; et maintenant je suis de ma chance un si sûr interprète que ni louange, ni blâme de vous, ne me saurait affecter ! Vous aurez beau préférer comme la foule les deux premiers actes, parce qu'ils sont les moins bons ; et n'aimer point le discours de Cicéron, sous prétexte que vous en lûtes quelques bribes à l'école, que vous n'entendez point encore : je trouverai moyen de vous excuser ! Soyez ce qu'il vous plaira, c'est à vos risques ! Je voudrais seulement lui avoir fait par ma traduction moitié autant d'honneur qu'il en est dû à l'original par votre jugement, si vous en avez. Je sais

bien, qui que vous soyez, que vous prétendez en avoir, et même à revendre : mais toute prétention ne vaut point titre ! Louer les bonnes choses, beaucoup en sont capables ; mais de les approuver, bien peu : la plupart louent par amour-propre, par indulgence ou par imitation, tandis que les esprits virils jugent par savoir. Voilà la faculté qui prononce ; et pour les œuvres qui peuvent affronter les juges, rien n'est plus dangereux qu'une sotte louange. Donc je n'en aurai point de vous, dites-vous, mais bien au contraire tous les ennuis de la critique Si je n'étais au-dessus de tels ennuis, j'aurais quelques raisons de me plaindre de mes études, ou elles de moi ! Or donc, je vous laisse à votre tâche : vous pouvez commencer !

Au lecteur extraordinaire. Vous êtes à mon sens des deux le meilleur, bien qu'on en juge autrement pour les places à la Cour. A vous je soumets ma personne et mon œuvre. Salut !

On n'est pas plus impertinent, mais sous ces apparentes rodomontades, il y a bien de la fierté vraie et quelque bravoure. En tout cas, si l'on n'approuve pas l'attitude de l'auteur, on ne saurait l'accuser d'être un plat-pied.

Nous allons le voir faisant preuve, non pas de meilleur goût, mais de plus de courage encore. Il ne s'adresse plus au lecteur, qui a acheté le livre et qui peut toujours se ranger dans la catégorie la plus flatteuse, mais au public qui peut faire tomber sa pièce et ruiner sa réputation Ce sont des considérations dont il n'a cure : rien ne saurait l'empêcher de dire ce qu'il pense et il ne lui mâchera pas la vérité. Il faut voir, dans ses prologues et dans ses épilogues, de quel ton de commandement, avec quelle désinvolture cavalière, il sollicite les applaudissements. Voici le prologue des *Fêtes de Cynthia*; c'est encore un des plus polis :

Si le silence gracieux, l'attention exquise,
la vue prompte et la compréhension plus prompte encore,
ces lumières du trône de Jugement, brillent quelque part,
l'auteur nourrit l'espoir douteux que c'est ici leur sphère;
et c'est pourquoi il s'ouvre à ceux-ci,
fermant à des rayons trop faibles ses labeurs,
répugnant à prostituer leur virginale musique
à tout cerveau vulgaire et frelaté.
En ceci seulement sa Muse trouve une douceur :
c'est qu'elle évite les empreintes des sentiers battus,
et cherche de nouvelles voies pour arriver aux oreilles savantes :
elle n'aime pas ni ne craint l'ignorance bariolée,
et ne court pas à la poursuite des applaudissements populaires,
de cette gloire écumeuse qui dégoutte des joues du vulgaire ;
la guirlande qu'elle portera doit être tressée par les mains

de ceux qui savent juger, comprendre et définir
ce qu'est le vrai mérite. Jetez donc ces rayons perçants,
en guise de couronnes, au lieu des lauriers honorés,
autour de sa poésie : on y trouve, il le sait,
plus de mots que d'action, plus d'idées que de mots !

On en pourrait citer d'autres. Prenons celui de la *Boutique aux Nouvelles :* il est assez original et nous donne en passant un amusant tableau du théâtre où se jouait la pièce :

Il m'a dit de vous dire, pour vous, non pas pour lui : « J'espère
qu'ils ne sont pas venus pour voir, mais bien pour entendre la pièce ! »
Car si nous, les acteurs, devons pourvoir aux goûts
de ceux qui sont nos hôtes ici, en manière de spectacles,
l'auteur ne l'entend pas ainsi ; il vous veut sages,
bien plus par les oreilles que par les yeux.
Il vous prie de ne pas proclamer sa pièce mauvaise,
parce qu'au lieu de faire attention et de rester tranquilles.
le désir vous a pris d'aller saluer telle ou telle,
avec qui, discourant de ce qui s'est fait, où,
comment, et par qui ? vous parcourez la ville entière,
vous vous trouvez partout, sauf en ce lieu !
Hélas ! qu'importe à la scène que vous sachiez, ou non,
combien de carrosses on a vu à Hyde Park
ce printemps dernier, ni ce qu'on a mangé aujourd'hui chez Medley,
ou bien qui tient le meilleur vin, Dunstan ou le Phénix !
Ce sont des choses — il n'en irait que mieux pour le théâtre
s'il n'entendait ni ne disait de ces choses-là !
Grands et nobles esprits, songez donc à vous-mêmes,
faites la différence entre ces lutins poétiques
et les poètes véritables : tous ceux qui se barbouillent d'encre
et salissent des écritoires ne sont pas des rares qui peuvent penser
concevoir, exprimer et piloter les âmes des hommes,
en rond comme ceci, avec pour gouvernail leur plume !
Il faut quelqu'un qui puisse instruire votre jeunesse,
et maintenir votre âge mûr dans le chemin de vérité,
pour entreprendre une telle œuvre ; remarquez seulement ses façons,
l'essor qu'il prend, et comme il est nouveau ; et il ajoute enfin
que si vous n'aimez pas ce qu'il vous envoie ce soir,
ce n'est pas lui qui ne sait plus écrire, mais vous qui ne savez plus juger !

Si les spectateurs anglais avaient le goût des verges (les élèves de leurs écoles y tiennent beaucoup, nous dit-on), ils étaient servis à souhait. Ils se révoltaient pourtant quelquefois : l'épilogue de *Cynthia's Revels* parut excessif, et l'auteur dut faire des excuses. Il faut avouer aussi qu'il dépassait la mesure.

Or çà, Messieurs, depuis que je suis rentré là-dedans,
je suis passé rimeur et voici comme je commence.
L'auteur, désireux de savoir comment votre esprit reçoit
ses travaux, m'a enjoint de vous faire ici
quelque court et cérémonieux épilogue.
Mais quoi ? Si je le sais, je veux être pendu !
Il m'enchaîne à des lois qui tout à fait déroutent
mes pensées, et qui exigeraient de temps toute une année.
Il ne faut pas que je sois faible, abattu, ni chagrin,
amer ou sérieux, présomptueux, ni péremptoire ;
mais entre tout cela ! Voyons ! De rejeter le blâme
sur le jeu des petits acteurs, ce serait raison boiteuse !
Solliciter votre faveur d'un genou mendiant,
marquerait quelque défiance du talent de notre auteur !
Promettre mieux pour la prochaine qu'on jouera,
c'est simplement, sans rien laver, reculer notre honte !
De nous dresser sur nos ergots en approuvant fièrement
la pièce, pourrait faire accuser l'auteur de trop d'orgueil !
Ma foi ! je vous répète seulement ce que tantôt je l'ai ouï dire :
« Pardieu ! la pièce est bonne, et si on l'aime, on peut l'avouer ! »

Notez en passant que, dans sa rude franchise, l'auteur est tout de même assez avisé : ses prologues sont à l'ordinaire moins insolents que ses épilogues. L'accueil réfrigérant qu'on fit à celui-ci lui servit de leçon, pour quelque temps du moins ; il se radoucit, baissa le ton, puis retomba dans son péché favori. L'épilogue de la *Nouvelle Auberge* — moins la pièce était bonne et plus il le prenait de haut — marque autant d'orgueil et de dédain :

Les pièces n'ont en elles-mêmes ni espoirs ni craintes :
tout leur destin réside dans les oreilles de leurs auditeurs.
Si vous attendiez plus que vous n'eûtes ce soir,
c'est que l'auteur est triste et malade. Néanmoins rendez-lui justice ;
il prétendait vous plaire et ce qu'il a envoyé était bon,
remplissait toutes les conditions et d'esprit et de sens,
s'il ne leur était pas arrivé malheur ! Dans ce cas,
tout ce que sa langue affaiblie réclame,
c'est que vous n'en accusiez pas son cerveau,
qui est toujours intact, bien qu'assailli par la souffrance,
il ne puisse pas durer bien longtemps ! Toute force finit par céder :
pourtant le jugement voudrait demeurer jusqu'au bout sur la brèche,
chez le véritable poète. Il aurait pu vous amener
ses ivrognes et tous ses tapageurs de l'Auberge
dans son dernier acte, s'il avait jugé bon
de vous donner, au lieu d'esprit, des pitreries !

Mais il valait mieux les laisser dormir ou cuver leur vin
que venir sur la scène offenser lui ou vous !
Voilà ce qu'il pensait : veuillez lui pardonner !
Quand sa carcasse sera morte, son art lui survivra !
Encore si la Reine ou le Roi avaient eu de lui quelque souci,
son art aurait pu se montrer en d'autres choses encore ;
mais si l'on peut voir tous les ans paraître maires et shériffs nouveaux,
il faut un siècle pour produire un poète ou un roi !

Pauvre Jonson ! Ne lui soyons pas trop sévères : il était aigri par la maladie et la pauvreté, quand il écrivait ces vers peu modestes. Mais il devait goûter dans son orgueil les âpres jouissances du mépris : il n'était donc pas tant à plaindre !

C'est à propos de cette malheureuse comédie qu'il écrivit cette *Ode à lui-même*, qui restera comme le monument le plus prodigieux de son aveugle insolence. La pièce avait échoué, par la faute des acteurs, dit-il ; pour se venger du public, le poète décida de renoncer au théâtre et, pour annoncer au monde cette résolution terrible, il écrivit ce morceau truculent, dont il faut au moins citer les premières strophes.

Va, quitte la scène détestée,
et le siècle encore plus détestable,
où l'impudence et l'orgueil, unis en factieux,
de l'esprit usurpent le trône,
chaque jour accusant, jugeant
quelque chose qu'ils appellent une pièce !
Que ces vaniteux difficiles,
cette « commission du cerveau »,
continuent à rager, suant, censurant, condamnant ;
ils n'étaient pas faits pour toi, ni toi pour eux surtout !

C'est comme si tu leur jetais du froment,
alors qu'ils veulent se nourrir de glands :
ce serait pure folie que de t'épuiser de la sorte,
pour des gens qui n'ont pas de goût !
de leur offrir, à s'en gorger, du pain exquis,
lorsque leur appétit est mort !
Non, donne-leur du grain tout leur soûl,
des épluchures, des balayures, de quoi boire et manger.
S'ils aiment la lie, et laissant là le vin généreux,
ne les refuse pas : ils ont le palais du cochon !

Laisse des choses ainsi prostituées,
et prends-moi ton luth alcaïque,

ou la lyre de ton cher Horace ou bien celle d'Anacréon ;
échauffe-toi du feu pindarique,
et si tes nerfs sont détendus, ton sang refroidi,
avant que les années ne t'aient fait vieux,
lance cette ardeur dédaigneuse,
à fond, pour les anéantir,
et que ces foux curieux, jaloux de ta musique,
jurent en rougissant que ton cerveau n'est point paralysé [1] !

Une telle élucubration se passe de commentaire : je ne crois pas qu'on ait jamais réuni en moins d'espace autant d'arrogance et de mauvais goût.

Jonson alla cependant plus loin dans cette voie. Non content de gourmander son public par la voix du prologue et de lui prêcher son propre mérite, il se mettait lui-même en scène sous des déguisements transparents et sous les traits les plus avantageux. Au risque de paraître monotone, j'en veux citer au moins quelques passages.

C'était tout au début de sa carrière. Ses premières comédies lui avaient suscité, pensait-il, nombre d'ennemis, d'envieux ; pour répondre à leurs attaques, il ajouta à sa nouvelle pièce : *Every Man out of his Humour*, une longue Introduction où, sous le nom d'Asper, il paraissait lui-même. Dans une sorte de résumé psychologique, en tête de la comédie, voici comme il définissait le personnage : « Il est d'un esprit prompt et indépendant, ardent et ferme dans la satire, qui contrôle sans peur les abus du monde ; aucun espoir servile de gain, ni l'appréhension glacée du danger, ne pourraient en faire un parasite du siècle, ou des grands, ou de l'opinion [2]. » Que l'homme qu'on nous présentait en ces termes louangeurs n'était autre que Jonson lui-même, on n'en saurait douter, puisqu'il nous est donné pour l'auteur de la pièce. Il vient donc sur la scène, après la deuxième sonnerie, accompagné de deux amis, Mitis et Cordatus, et malgré leurs objurgations prudentes il entame aussitôt une profession de foi véhémente sur les vices du monde et son rôle de justicier.

Est-il un homme assez patient de ce monde impie
jusqu'à retenir son ardeur et réfréner sa langue ?
Qui a des sens assez abolis, assez morts,
pour n'être pas réveillé des horribles tonnerres du ciel ?

1. *Ode* (*to Himself*), II, 385.
2. *Cynthia's Revels*, acte II, scène 1 (I, 161).

de voir craquer la terre sous le poids du péché,
l'Enfer béant sous nos pieds et, par-dessus nos têtes,
la Ruine noire et rapace étendant ses ailes ainsi que des voiles,
prête à nous couvrir et à nous renfoncer ?
Qui peut contempler de pareils prodiges,
et garder ses lèvres scellées ? Ce n'est pas moi ! Mon âme
n'a pas été pétrie de si huileuses couleurs,
que j'ose farder le vice et flatter l'iniquité ;
mais d'une main armée et résolue,
je veux dépouiller de leurs guenilles les sottises du siècle,
les mettre nues comme à leur naissance.....
CORD. Ne soyez point trop hardi !
ASPER. Laissez-moi ! — et d'un fouet d'acier,
imprimer sur leurs côtes de fer de cuisantes estafilades !
Je ne crains pas l'humeur inscrite sur un front particulier,
quand il me plaît de démasquer tel vice public !
Je ne crains pas les drogues d'une catin, ni les coups d'un ruffian,
si j'étale au grand jour leur détestable soif de luxure ;
ni la griffe du courtier, de l'usurier, du juge,
s'il me convient de déclarer qu'ils sont tous corrompus !
Je ne crains pas le sourcil froncé du courtisan, si j'admire
la souple inflexion de ses jarrets brisés !
Hé quoi ! ce sont des vices tellement ancrés et répandus,
que la coutume enivrée n'aurait point honte de rire,
avec mépris, de qui oserait seulement les blâmer ;
et pourtant pas un de ceux-là qui ne sache son œuvre,
sachant ce qu'est la damnation, le diable et l'enfer ;
et tout de même ils persistent, ils pourrissent dans leur péché,
gonflant leurs âmes à éclater dans l'air plein de parjures,
jusqu'à adorer leur rapacité, leur orgueil et leur lubricité !
MITIS. Retiens-toi, cher Asper, ne ressemble pas trop à ton nom !
ASPER. Oh ! mais pour ceux dont les visages sont tout zèle,
et qui, avec des mots herculéens, attaquent
tous ces crimes-là ! qui ne veulent pas sentir l'odeur du péché,
mais qui ont l'air tout faits de sainteté ;
qui portent la religion sur leur habit, ont les cheveux
plus courts encore que les sourcils, mais dont la conscience
est plus vaste que l'Océan, et dévore
plus de malheureux que les prisons.....
MITIS. Mon doux Asper,
contenez votre ardeur en des bornes plus strictes,
et ne vous laissez pas emporter ainsi par la violence
de vos fortes pensées !
CORDATUS. A moins que votre souffle n'ait pouvoir
de fondre le monde, pour le modeler ensuite à nouveau,
il est vain de le dépenser en pareilles humeurs !
ASPER (*se tournant vers la salle*).

Je n'avais pas encore aperçu ce cercle pressé !
Aimables et gracieux spectateurs, vous êtes bienvenus !
Qu'Apollon et les Muses régalent vos yeux
d'objets plaisants, et que notre Minerve
réponde à vos espoirs aussi loin qu'ils s'étendent !
Ne vous méprenez pas cependant, judicieux amis ;
je ne fais point ceci pour mendier votre indulgence,
ou pour gagner vos applaudissements par de serviles flatteries,
comme ferait un cerveau desséché, désespérant de son mérite !
Je veux être jugé par le front le plus austère ;
où j'ai manqué d'art et de jugement, blâmez-moi librement !
Que les censeurs envieux, de leurs yeux distendus,
me percent de part en part, je ne réclame nulle faveur ;
accordez-moi seulement votre attention,
et je vous donnerai une musique digne de vos oreilles.
Ah ! que je hais ce siècle monstrueux,
où tout esprit, servile imitateur,
tourmenté, rongé d'une lèpre d'esprit,
s'efforce en une fureur banale de jeter
son corps tout ulcéré dans la source thespienne,
pour en sortir poète ! Oui, mais aussi boiteux
que Vulcain, ou celui qui fonda Gripplegate !
Mitis. Cette humeur en vérité ne sera pas du goût de tous :
on trouvera que vous êtes bien trop péremptoire !
Asper. Cette « humeur » ? Bon ! Et pourquoi cette « humeur », Mitis ?
Non, ne tournez donc pas le dos, répondez-moi !
Mitis. Répondre à quoi ?
Asper. Pardonnez-moi, je ne veux point exciter votre patience :
si je l'ai demandé j'ai mes raisons ; je veux surtout
faire tâter à nos beaux parleurs ignorants
quel abus ils font de ce mot « humour »

Suit la définition que nous avons donnée plus haut : on abusait alors du mot « humour », et Jonson veut en rétablir le sens exact. Puis il reprend :

Mais qu'un crétin, parce qu'il porte une plume bariolée,
un câble à son chapeau ou une fraise à triple étage,
une aune de lacet à son soulier, ou un nœud à la suisse
sur des jarretières à la française, s'imagine avoir une « humeur »,
voilà qui est du ridicule le plus achevé !
Cord. Il dit la pure vérité : aujourd'hui lorsqu'un idiot
est saisi d'une idée simiesque ou fantasque, « c'est son humeur » !
Asper Eh bien, je m'en vais fustiger ces singes,
à leurs yeux courtisans opposer un miroir,
aussi grand que la scène où se joue notre pièce :

ils y verront toute la difformité de notre siècle,
disséquée jusque dans ses nerfs et dans ses muscles,
avec un courage inflexible et le mépris de toute crainte !

Mitis, dont le nom peint le caractère, est un peu effrayé de ces desseins audacieux : il recommande à son ami la prudence, mais il ne fait que provoquer un nouvel éclat.

Asper. Hé, ne sais-je donc pas quelle est la condition du siècle ?
Oui, Mitis, et leurs âmes, et quels sont ceux
qui pourront, ou voudront, y trouver à redire ?
Ce ne sont que des sots, d'esprit si malade,
qu'ils méprisent toute médecine de l'esprit,
et, comme des chameaux galeux, ruent dès qu'on les touche !
Les hommes bons, les esprits vertueux, qui détestent leurs vices,
chériront mes libres travaux, aimeront mes vers,
et avec la chaleur de leur faveur rayonnante,
rendront mon esprit fécond, lui feront produire d'autres objets,
dignes de leurs yeux sérieux et attentifs.
Mais pourquoi tout ceci ? Ai-je donc peur ? Non pas !
Si quelqu'un par hasard se reconnaît ici,
je le défie de m'accuser du moindre tort.
S'il a honte de voir publier ses sottises,
qu'il rougisse d'abord de les commettre ; ma main sévère
fut faite pour agripper le vice et, d'une poigne vigoureuse,
exprimer toute « l'humeur » de ces âmes spongieuses,
qui absorbent toutes les pires vanités.

« C'est une vraie fureur poétique ! » répond Cordatus à ce torrent de menaces ; et comme l'autre continue du même ton à invectiver contre les spectateurs, il l'engage à plus de modération :

Asper. Paix ! je connais toute votre pensée.
Vous allez dire que nos hôtes se fâcheront de tout ceci !
Fi donc ! vous êtes trop craintif, trop hésitant !
Alors, selon vous, un malade doit rejeter toute médecine,
parce que le médecin lui a dit que vous êtes malade !
Et si, moi, je dis à celui-là qu'il est vicieux,
vous ne voudrez plus, vous, entendre parler de vertu ! Allez, vous êtes fou !
Serai-je assez extravagant, dites-moi, pour penser
que des gens de bon jugement, de sens rassis,
vont me défier pour avoir attaqué ces marauds ! J'en rougis !
Cord. Non, mon très cher pardonnez-nous :
il ne faut point étaler une voile aussi péremptoire,
mais employer tous nos efforts à plaire.
Asper. Certes ! En ceci je loue vos pensées soucieuses,

et je m'accorde avec vous pour appliquer mes soins à plaire.
Mais, plaire à qui ? Aux auditeurs attentifs,
ceux qui veulent unir le profit au plaisir,
qui viennent pour nourrir leur intelligence !
Ah ! pour ceux-là je veux me dépenser, me prodiguer,
et exhaler dans l'air tout mon esprit ;
pour eux je fondrai ma cervelle en inventions,
je forgerai de nouvelles pensées, je suspendrai les mots les plus précieux,
comme des joyaux bien polis à leurs oreilles généreuses !
Mais c'est assez, je m'oublie et lasse leur patience !
Si je demeure ici, on ne commencera pas, je le vois.
Mes amis, restez là encore, et entretenez cette foule
de quelque propos familier, de moindre conséquence.
Je vais les presser de sonner. Messieurs, je m'en vais maintenant
redevenir acteur et plaisantin ;
mais avant de rendosser le personnage que voici,
nous espérons bien voir les cercles de vos yeux
distiller des flots de rire ; si nous échouons,
nous devrons l'imputer uniquement à la malechance :
c'est que l'art a un ennemi qu'on nomme l'ignorance.

Sur ce dernier trait, il sort, craignant apparemment de ne pas trouver mieux ; et alors le vieux Ben fait tenir à ses deux interlocuteurs ces propos d'une naïveté énorme :

Cord. Que pensez-vous, Mitis, de son ardeur ?
Mitis. Je l'aimerais bien mieux s'il était plus modeste.
Cord. Quoi ! Doutez-vous de son mérite ?
Mitis. Non, mais je crains que ceci ne lui vaille bien des envieux !
Cord. Mais il n'est rien qui consacre son talent davantage. S'il n'avait point d'ennemis maintenant, je tiendrais sa situation des plus fâcheuses.

On voit par ces quelques citations que Jonson ne partageait pas sur le « moi » les idées de Pascal. Mais ne nous hâtons pas trop de nous récrier sur son fabuleux orgueil : nous allons en voir d'autres preuves, plus frappantes encore et plus singulières. Nous les trouvons dans la pièce suivante, *Les fêtes de Cynthia*, la plus ennuyeuse peut-être et la plus faible qu'il ait écrite et qui justifiait beaucoup moins qu'une autre un tel débordement de satisfaction. On verra plus loin l'analyse de cette prétendue comédie, où l'action se réduit à rien pour ainsi dire, le seul objet qu'on y puisse entrevoir étant la glorification de l'auteur et la confusion de ses ennemis. Jonson s'y représentait sous le nom de Critès, sorte de personnage idéal symbolisant la vertu et le droit iugement. Au reste, en voici le por-

trait, tel qu'il est tracé par Mercure, son protecteur et son ami :

MERCURE. C'est une créature d'un caractère parfait, divin, chez qui les humeurs et les éléments se combinent en paix, sans rivalité de préséance ; il n'a point une mélancolie trop capricieuse, ni un flegme trop paresseux, ni un sang trop léger, ni la bile trop prompte. Il est en toute chose si bien équilibré et si ordonné, que la Nature évidemment voulait faire une œuvre parfaite, elle a fait plus qu'un homme, le jour où elle le façonna. Sa conversation, comme sa personne, est rare, mais non déplaisante ; de l'un comme de l'autre, il n'est point prodigue. Il s'efforce plutôt d'être ce qu'on appelle judicieux que d'être cru tel, et il est si véritablement savant qu'il n'affecte point de le montrer. Il pense librement et exprime sa pensée de même ; mais il se garde autant de dénigrer le mérite d'autrui que de proclamer le sien. Pour sa valeur, elle est telle qu'il n'ose pas plus faire un affront qu'en recevoir En somme, il a un caractère libre et doux, un esprit aiguisé et salé, un jugement droit et une vigoureuse intelligence. Jamais la Fortune n'a pu le briser ni l'amoindrir. Il tient pour son plaisir de mépriser les plaisirs, et il aime mieux le bien que les biens. C'est l'aisance pour lui que de pouvoir être vertueux. Il ne convoite rien, ne redoute rien, ayant trop de raison pour faire l'un ou l'autre ; et c'est cette même raison qui lui fait juger des choses.

CUPIDON. Il n'en peut mieux juger que Mercure ne le juge.

'MERCURE. Ah ! Cupidon, tout dieu que je suis, je ne puis rendre justice à ses mérites ; je céderais volontiers ma place dans le ciel pour vivre parmi les mortels, si j'étais sûr de pouvoir être lui [1].

Après cela on peut, comme on dit, tirer l'échelle ; attendons un peu cependant, il y a mieux. La comédie, si l'on peut employer ce mot pour une pièce aussi dénuée d'action que pauvre de gaieté, a pour objet de couvrir d'honneur le sage et vertueux Critès et d'accabler ses ennemis de mépris et de honte. Critès, j'allais dire Jonson, triomphe au dernier acte de ses envieux adversaires, et Arétè, la Vertu, le charge de composer le Masque qui sera donné tout à l'heure en l'honneur de Cynthia. Voici en quels termes on le présente à cette dernière.

ARÉTÈ. Excellente Déesse, c'est un homme dont la valeur
peut sans hyperbole être ainsi louée :
un homme désireux au moins de bien faire,
et, à dire vrai, vraiment bienfaisant.
Le mérite virtuel tient lieu du réel,
lorsque c'est l'occasion qui seule fait défaut,
non pas la volonté, ni le pouvoir qui abondent en lui.
C'est un homme aimé de Minerve et des Muses,

1. *Cynthia's Revels*, acte II, scène 1 (I, 161).

car qui pourraient-elles estimer plus que Critès,
que Phébus chérit, sinon la Fortune ?
Surtout, ce qui marque bien son éminence,
il est de vos plus grands admirateurs.
A travers les cruelles injures du Destin,
et les difficultés qui étouffent la vertu,
voilà de lui ce qui paraît. Pour les autres choses
remarquables, qui sont encore à naître en lui,
je laisse à la faveur le soin de les faire paraître,
à la Déesse de le juger gracieusement !
CYNTHIA. Nous l'avons déjà jugé, Arétè ;
et nous n'ignorons pas que les nobles esprits
souffrent jusqu'à l'excès de ces indignités,
dont les temps et les gens envieux les accablent.
Nous-mêmes avons toujours fait vœu d'estimer
la vertu en elle-même, sans respect pour la fortune :
celui qui est le premier par le mérite doit être en place le premier [1].

Sur de telles paroles, il serait malaisé de renchérir, et l'on n'ira pas plus loin, ce soir là. C'est même un peu trop peut-être, et il serait tout à fait souhaitable qu'en traçant le portrait de Critès, Jonson n'ait pas cru tracer le sien.

Il a été plus loin cependant. Après s'être présenté sous les dehors avantageux d'Asper et sous les traits idéalement parfaits de Critès, il mit le comble à son audace en s'affublant du nom d'Horace dans sa nouvelle comédie du *Poetaster*. Exaspéré par les attaques véhémentes de Marston, Dekker et consorts, il voulut représenter la lutte du talent victorieux contre l'envie méprisable ; et tandis qu'il peignait ses ennemis dans le sot Crispinus et le famélique Démétrius, d'une manière vraiment transparente, il symbolisait la vraie poésie dans le personnage d'Horace. Inutile d'analyser la pièce qu'on trouvera résumée ailleurs, ni de donner des citations qui répéteraient simplement les précédentes. Jonson ne pouvait pas dire plus de bien de son nouveau héros qu'il n'avait fait de Critès ; mais ils ressemblent fort l'un à l'autre, et malheureusement aussi à leur père. Les gens bienveillants pouvaient à la rigueur soutenir que Critès était un portrait général, l'image abstraite, idéalisée, du vrai poète ; on pouvait prétendre que Jonson, en dessinant cette belle physionomie, réalisait simplement la vision parfaite qu'il portait dans son esprit et qui lui servait de modèle. Mais il y avait bien des traits

1. *Cynthia's Revels*, acte V, scène III (I, 197).

communs entre Jonson et Critès, de ces traits particuliers, personnels, individuels, qui ne rentrent pas nécessairement dans l'idée du poète ; et l'on pouvait soupçonner l'auteur de *Narcissus* (c'est le premier titre de la comédie), lorsqu'il avait voulu peindre le poète modèle, de l'avoir fait à son image. En ce qui concerne l'auteur des *Satires*, il n'y avait plus lieu d'hésiter. Sans doute il ne dit nulle part que dans Horace il ait voulu se mettre en scène, mais il n'aurait pas osé soutenir qu'il ne songeait pas à lui-même en traçant ce portrait fantaisiste de l'ami d'Auguste. Nul des contemporains ne s'y est trompé d'ailleurs : on savait son admiration pour le grand satirique, celui de ses chers anciens qu'il aimait le plus, celui auquel, par une aberration étrange, il croyait le plus ressembler. Il n'a même pas essayé de nous donner le change : il lui a prêté son propre caractère, les sentiments, les idées qui lui tenaient le plus à cœur et qui étaient souvent très éloignés de ceux du poète latin. Il est évident qu'Horace est lui-même, et il ressemble trop à Critès pour que celui-ci aussi ne soit pas Jonson. Le voilà donc convaincu de s'être par trois fois représenté sur le théâtre, en ne ménageant pas les compliments à son substitut. C'est une audace, une outrecuidance, dont on ne trouve pas, je crois, d'autre exemple ; même elle était si forte qu'elle portait en soi son remède : après s'être peint sous le nom d'Horace, pouvait-il imaginer rien de plus hardi? Il comprit qu'il avait eu tort, on le lui fit comprendre ; et les manifestations de son orgueil restèrent confinées désormais aux prologues, épilogues, dédicaces et avant-propos. Au point de vue de l'art et du goût, c'était un progrès.

En somme, Jonson, pour l'orgueil, ne le cède à personne, même à l'auteur des *Châtiments*, et les citations qu'on a données suffiront, je pense, à l'établir. Maintenant faut-il l'en blâmer, le lui reprocher très sévèrement ? Ne vaut-il pas mieux essayer de l'excuser, de le comprendre ? Moralement sans doute l'orgueil est toujours un défaut, car si l'on a quelque talent, c'est toujours un hasard, et la libéralité de la Nature en est la vraie cause. Mais si l'on a hérité, en partie du moins, de ce talent, on a peut-être hérité aussi de cette tendance orgueilleuse ; et dans la profonde solidarité qui unit les générations l'une à l'autre, qui nous dira jusqu'à quel point l'homme est responsable de ses défauts ? Laissons pourtant cet argument d'ordre philosophique : pratiquement, dira-t-on, l'homme se tient pour l'auteur premier de ses mérites, par conséquent il doit porter tout seul le poids de ses fautes. Je le veux, mais on peut lui accorder des cir-

constances atténuantes, et l'on en trouvera pour Jonson. Si l'écrivain est redevable à la Nature de la plus grande part, la meilleure de son génie, il entre dans la formation de celui-ci une certaine somme d'application personnelle dont il peut faire honneur à sa volonté. Plus cet effort est grand, je ne dis pas plus l'œuvre sera belle, mais plus il aura droit d'en être fier. Or Jonson avait plus de talent que de génie, plus d'énergie que d'inspiration : ce qu'il a fait, il l'a voulu faire, et s'il en exagérait la valeur, il savait ce que ses livres lui avaient coûté. Plus instruit qu'aucun de ses confrères, ayant peiné joyeusement, mais durement, pour apprendre, il voyait autour de lui des jeunes gens qui ne savaient pas le quart de ce qu'il savait, et dont plusieurs n'avaient jamais étudié, conquérir les applaudissements du public, qui lui étaient si avarement mesurés. Il ne se disait pas qu'ils étaient mieux doués, qu'ils avaient reçu de la Nature des dons plus heureux, ni seulement qu'ils avaient plus de chance ; il se faisait une théorie hautaine du mauvais goût de la multitude, qui le consolait délicieusement de ses déceptions. Il pensait qu'un auteur sifflé, lorsqu'il avait tout son talent, ne pouvait échouer que par sa grandeur même ; et le grand orgueil qu'il tirait de tout son travail se trouvait doublé encore par son insuccès. Je crois vraiment que s'il avait connu la gloire, il aurait été moins fier de lui.

Au fond d'ailleurs il n'était pas plus orgueilleux que la plupart des poètes : le reproche qu'on peut lui faire n'est pas d'avoir trop bonne opinion de son talent, mais de le clamer si haut, de l'affirmer si fort. Il y a erreur de jugement chez lui, mais surtout erreur de goût : il a le tort, par naïveté, par franchise, de déclarer tout haut ce que les autres ont soin de céler. Ce qu'il nous dit de lui, presque tous les poètes le pensent d'eux-mêmes, mais ils ont le tact au moins de n'en rien laisser voir. « L'oiseau rare », ce n'est pas le grand poète, c'est le poète modeste ; les porte-luth ont en général le culte de soi et le mépris de leurs rivaux ; seulement, plus prudents, plus sages, ils se gardent bien de publier leurs sentiments. Ils se trahissent parfois dans la conversation, lorsqu'ils se croient entre amis, ou lorsqu'un échec trop cuisant les démange dans leur amour-propre ; mais d'ordinaire ils jouent la modestie, de plus ou moins bonne grâce. Jonson n'a pas cette duplicité subtile, il ne sait pas cacher son orgueil, il provoque le public en le sommant de l'applaudir, s'il ne veut pas être convaincu d'ineptie. Cette attitude est ridicule et de mauvais ton, mais, à la considérer d'un certain biais, elle ne manque pas de

noblesse. Dans cette incapacité de dissimuler son orgueil, je vois une belle franchise que je ne puis m'empêcher d'admirer. La modestie serait préférable sans doute; mais où est l'auteur qui sait rendre exactement justice au talent de ses rivaux, qui connaît ses propres défauts mieux que ses qualités, qui ne s'attribue pas tout son propre mérite? Cette vertu charmante est trop rare pour qu'on soit en droit de l'exiger; mais puisqu'il n'avait pas la vraie, je le louerais plutôt de n'avoir pas su la feindre, de n'avoir pas étalé cette modestie fausse et hypocrite, qui n'est qu'un mensonge du corps et des lèvres, et je l'en louerai d'autant plus que c'eût été une habileté. La franchise était chez Jonson presque aussi forte que l'orgueil, et l'une sauve l'autre : il a eu la franchise de son orgueil, et cela doit racheter bien des fautes de goût, bien des outrecuidances maladroites.

Cet orgueil démesuré, dont la naïveté désarme presque, n'était pas tout à fait sans mélange. Jonson avait ses heures de modestie; il a connu la douceur d'admirer pleinement, sans retour sur soi-même, sans arrière-pensée égoïste, les chefs-d'œuvre d'autrui. L'orgueil des artistes ne s'exerce d'ordinaire que sur les contemporains; comme ils sont rivaux de gloire et qu'ils ambitionnent tous, en grands écoliers, le premier rang, ils devancent la comparaison et se décernent à eux-mêmes le premier prix. Mais ces préoccupations mesquines ne subsistent pas lorsqu'il s'agit des morts, surtout de ceux qui sont morts depuis très longtemps. La gloire d'un Virgile, d'un Raphaël ou d'un Mozart est trop solidement assise pour qu'il n'y ait pas ridicule à vouloir la diminuer. Certaines affinités naturelles empêcheront peut-être de les admirer tous également, mais que ce soit pour l'un ou pour l'autre, ils sauront pratiquer le devoir d'admiration. Hugo lui-même admirait Homère et Eschyle, Lucrèce et Juvénal, il sentait la nécessité de reconnaître leur génie. Jonson aussi les admirait, d'une façon plus éclairée et probablement plus sincère. S'il se tenait, comme je crois, pour le premier écrivain de son temps, il comprenait la beauté des œuvres antiques et les estimait supérieures à toutes celles des contemporains. Or, cette admiration, ce culte des anciens, était poussé chez lui à tel point qu'il devenait presque modeste à les regarder. Sans doute il n'avait pas pour l'antiquité une vénération béate et servile; il n'avait pas aliéné son jugement d'avance, et nous verrons qu'il faisait des réserves. Mais il avait tendance à placer dans le passé l'âge d'or de la poésie, à s'incliner devant l'autorité des vieux maîtres, et ceci marque une atté-

nuation d'orgueil : il ne se croyait supérieur aux autres que parce qu'il approchait davantage des modèles classiques et qu'il les connaissait mieux. D'autre part, le vigoureux bon sens, qui est avec la franchise un des grands traits de sa physionomie morale, l'a toujours retenu d'être vraiment injuste. Cette raison un peu froide, qui l'empêchait de goûter pleinement Shakespeare, de l'admirer autant qu'il aurait dû, ne lui permettait pas non plus de nier « en certaines choses » la supériorité de Donne, de Chapman, ou de Fletcher : nous verrons qu'il a su leur rendre justice, et très loyalement. Son jugement ne déviait que sur les points où l'amour-propre du poète était intéressé, c'est-à-dire en matière de théâtre : là il n'hésitait pas à s'arroger le pas sur ses rivaux, et il n'est pas très sûr qu'il fît exception pour l'auteur d'*Hamlet*. Ce dernier point cependant n'est pas établi, et c'est le seul qui importe ; s'il s'est cru seulement supérieur à Dekker, à Marston et même à Middleton, il a eu tort de le dire, il avait le droit de le penser. Et quand même il n'eût pas reconnu l'éclatante supériorité de Shakespeare, quand il aurait eu la folie de s'imaginer son égal, on peut en sourire, on doit l'excuser : qui nous dira quelle était sur cette question-là l'opinion vraie de Webster ou de Ford ?

J'ajoute que cet orgueil excessif, maladroit, ridicule, n'était pas entièrement condamnable. L'orgueil, même poussé à l'extrême, comme c'était le cas chez Jonson, a ses beaux côtés, ses avantages, qui font compensation. L'humilité peut être supérieure au point de vue moral ; mais d'abord elle est rare, et elle tend par essence à la résignation, à la passivité : l'humilité toute seule ne saurait rien faire de grand. La modestie, qui est la modération, la juste mesure, se rapproche davantage de la perfection ; mais elle comporte encore trop de méfiance de soi ; elle doit être tempérée d'un peu de fierté, d'ambition. L'orgueil en revanche est toujours chose outrée, excessive, mais ne devient un défaut grave que s'il n'est pas justifié. Si l'on n'excuse pas tout à fait Jonson, c'est précisément qu'il n'est pas toujours justifié, qu'il y a disproportion entre le contentement de soi qu'il étale et l'œuvre qu'il a accomplie. On lui pardonne moins facilement qu'à Victor Hugo par exemple l'opinion exagérée qu'il a de lui-même ; non seulement la modestie serait mieux séante, mais il n'y avait pas lieu vraiment d'en tirer tant de satisfaction. Pourtant cet orgueil déplacé servit de fondement, je crois, à quelques-uns des plus beaux traits de son caractère. Il

lui a inspiré cette attitude de fierté hautaine qu'il a gardée toute sa vie et maintes fois soutenue par ses actes. D'autre part, elle ne dégénérera jamais en vanité ; on ne le verra nulle part se vanter de l'amitié des puissants et des riches : c'est une petitesse dont beaucoup d'écrivains n'ont pas été exempts. Bref, cet orgueil extrême, extrêmement indiscret surtout, qu'on est en droit de reprocher à Jonson, a été aussi la source de ses sentiments les meilleurs.

II

L'orgueil de Jonson, qui était sa passion maîtresse, était surtout la fierté littéraire ; il avait l'orgueil de son talent. C'est la forme la plus commune, l'homme étant plus satisfait d'ordinaire de son « esprit » que de son « cœur »; et si Jonson était content de son propre moral, il l'était plus encore de son intelligence. L'auteur était orgueilleux à l'excès, mais l'homme était relativement modeste ; et si cette distinction dans un même individu paraît d'abord arbitraire, on verra bientôt qu'elle est fondée en réalité.

On pourrait soutenir en effet que dans tout membre de la société, de la famille humaine, il y a plusieurs hommes distincts, qui s'accordent entre eux pour agir ou qui luttent pour la prééminence : dans un même individu il y a, il peut y avoir, le fils, le père, le mari, le citoyen, le patriote, l'homme enfin. Mais nulle de ces distinctions n'est si forte peut-être que celle qui résulte de la profession. La profession crée dans l'homme une individualité distincte, surtout lorsqu'elle absorbe les parties les plus vitales de notre être : le médecin, le juge, le professeur, le prêtre, ont le pli du métier plus creusé que l'ouvrier ou le bureaucrate : chez aucun peut-être il n'est plus marqué que chez l'artiste et le poète. On a vu des hommes à tel point dominés par leur occupation coutumière, que tout le reste leur semblait étranger ; la chose est plus fréquente chez les savants que chez les gens de lettres, qui conservent toujours quelque chose d'humain ; mais tout de même elle arrive, et l'on pourrait citer des érudits, des philosophes, qui vécurent comme si le monde n'eût point existé. Jonson n'était pas atteint d'une telle hypertrophie professionnelle, il avait un sens trop net de la vie pour se confiner dans la méditation abstraite ou dans l'étude des livres ; s'il s'était livré aux

recherches d'érudition, dont il avait le goût d'ailleurs, il serait souvent sorti de son cabinet pour se mêler à ses semblables. Pourtant c'est un des écrivains qui se sont laissé absorber le plus par leur métier : la littérature fut la grande, sinon l'unique occupation de sa vie. Il fut auteur avant d'être homme, j'entends que la composition de ses œuvres et ses rapports avec les gens de lettres ont pris non seulement la majeure partie de son existence, mais en furent le principal intérêt. Dans ces conditions il nous sera permis, je crois, de séparer en lui ces deux individualités quasi-distinctes, et d'étudier successivement sa personnalité littéraire et sa personnalité humaine.

Nous avons dit que la littérature fut la grande passion de sa vie ; les plus douces heures qu'il ait vécues furent assurément celles qu'il passa dans son cabinet à composer ses pièces, ou à lire les chefs-d'œuvre de l'antiquité : cela n'est dit nulle part, mais on en jurerait. Il tenait évidemment le métier des lettres pour le plus noble le plus glorieux, le plus utile ; et si d'autres ont pu chanter la poésie en termes plus brillants, nul ne l'a fait d'un cœur plus sincère. Lorsqu'il parle des livres, des lettres, son style s'échauffe d'une ardeur inusitée : on sent que le sujet lui tient à l'âme, que rien ne le touche davantage. On connaît le bel éloge de la poésie qui figure dans le quarto d'*Every Man in his Humour* et qu'il avait voulu mettre au seuil de son œuvre, comme une sorte d'acte de foi. Dans les *Discoveries,* il reprend à son compte le beau développement du *Pro Archia* sur la poésie, et renchérit encore sur la splendeur de cette « maîtresse des Arts ». On trouverait ailleurs de nombreux passages, qui respirent le même enthousiasme, le même orgueil professionnel, et qui montrent que personne n'a aimé plus que lui la littérature et la poésie ; mais je veux au moins citer la belle dédicace du *Volpone* « aux Deux Fameuses Universités », qui est non seulement un splendide morceau de prose anglaise, mais un des plus fiers panégyriques qui aient jamais été écrits sur ce grand sujet. Je le traduirai en entier, malgré sa longueur, et bien qu'il touche à plusieurs autres questions. Jonson n'a pas écrit de plus belle page, ni de plus caractéristique : il s'y est peint au vif, avec son orgueil incroyable et la rare noblesse de son grand esprit.

« Jamais homme, Très Egales Sœurs, n'eut un génie si parfaitement excellent qu'il put s'élever tout seul : il lui fallut toujours occasion, matière, encouragement et faveur. S'il est vrai, et la Fortune de tous écrivains chaque jour le prouve, il convient aux prudents de se pourvoir contre ces acci-

dents; et ensuite de conserver le plus tendrement cette partie de la réputation, où la grâce de l'amitié est également intéressée. C'est pourquoi je vous veux exprimer ma reconnaissance, et justifier ainsi la générosité de votre conduite; à cela votre autorité toute seule suffirait sans doute, mais dans cet âge où la poésie et ceux qui en font profession sont si mal vus de tous côtés, on en cherchera la raison dans celui qui en est l'objet. Il est certain, nul n'aura le front de le nier, que l'excessive licence des rimailleurs de notre temps a grandement déformé leur maîtresse ; que chaque jour leur manifeste et multiple ignorance lui vaut des reproches immérités ; mais à cause de leur pétulance, il serait de la pire injustice de laisser souffrir les hommes instruits, ou de permettre à cet art divin (auquel on ne saurait toucher avec des mains impures) de recevoir le moindre mépris. Car si les hommes veulent considérer d'un regard impartial, et non pas louchement, les services et la fonction du poète, ils reconnaîtront qu'il est impossible d'être bon poète si l'on n'est pas en même temps honnête homme [1]. Celui dont on a dit qu'il est capable de former les jeunes gens à toutes les bonnes disciplines, d'enflammer les hommes mûrs pour toutes les grandes vertus, de maintenir les vieillards dans leur état de noblesse supérieure ou, lorsqu'ils retombent en enfance, de les ramener à leur vigueur première ; celui qui se présente comme l'arbitre et l'interprète de la nature, le professeur des choses divines et humaines, le maître des mœurs ; celui qui peut tout seul, ou presque, effectuer l'œuvre de l'humanité ; celui-là, je pense, n'est pas un sujet que l'ignorance et l'orgueil peuvent choisir pour exercer leur rhétorique railleuse. On me répondra tout aussitôt que les écrivains d'aujourd'hui sont autre chose ; que non seulement leurs façons, mais leurs naturels mêmes, vont à l'opposé, et qu'il ne leur reste rien de la dignité du poète que le nom, pollué, usurpé par le moindre scribe ; que de nos jours notamment dans la poésie dramatique ou scénique, comme ils disent, on ne trouve rien que ribauderie, profanation, blasphème, bref, tout un déchaînement d'offenses contre Dieu et contre les hommes. Je n'ose point, malheureusement, nier la plus grande part de tout ceci, qui n'est que trop vrai pour certains avortons de la Nature, dont je souhaiterais volontiers qu'ils n'aient jamais vu la lumière. Mais prétendre que tous se soient hardiment aventurés dans cet embarquement pour l'Enfer, c'est là une pensée très peu charitable, et celui qui l'exprime est un calomniateur malicieux. Pour ma part, je puis affirmer, du plus pur de ma conscience, que j'ai toujours tremblé d'incliner ma pensée vers la profanation la plus légère, que j'ai détesté l'usage de cette sale et libertine impudicité, dont on fait aujourd'hui la nourriture de la scène ; et si je ne puis échapper aux accusations de méchanceté que certains lancent contre moi, prétendant que je prends plaisir et vanité à me montrer amer, et que tous mes enfants, jusqu'au plus jeune, sont venus au monde avec toutes leurs dents, je demanderais à ces politiques superficiels quelle nation j'ai provo-

1. Cette belle pensée, qui pourrait lui servir de devise, est empruntée à Strabon, *Geographica*, lib. I, XVI ; la phrase suivante est traduite littéralement de Minturno, *De Poeta*, p. 8 (Voir notre édition des *Discoveries*, Appendice D). Pourquoi faut-il que les plus belles choses qu'il a écrites ne soient souvent que des traductions ?

quée, quelle société, quelle corporation, quel ordre de l'état, quels personnages publics ? si je n'ai pas dans toutes ces choses conservé, sauvegardé leur dignité autant que ma propre personne ? Mes livres sont lus, autorisés (j'entends ceux qui sont entièrement de moi) : qu'on y regarde ! Je n'ai fait que des critiques générales : où ai-je dit des choses particulières ou trop personnelles ? sauf pour quelque mime ou quelque fripon, quelque proxénète ou quelque bouffon, insolentes créatures qui méritent bien d'être attaquées ? Et rien pourtant qui fût si transparent, qu'il n'ait pu naïvement confesser son mal, ou sagement le dissimuler ! Mais ce n'est pas la rumeur publique qui peut rendre les gens coupables, ni surtout leur faire endosser les crimes d'autrui. Je sais qu'il n'y a rien de si innocent qui ne puisse être malignement interprété ; mais, par Dieu ! tant que je porterai sur moi mon innocence, je ne craindrai rien. Pour beaucoup, l'allusion est devenue un métier ; et j'en sais qui font profession d'avoir une clef pour déchiffrer toutes choses ; mais que les personnes nobles et sages prennent garde de ne pas se montrer trop crédules, et de ne pas laisser manier leurs renommées par ces interprètes envahissants, qui bien souvent savent insinuer leurs virulences malignes dans les plus simples propos d'autrui. Quant à ceux qui veulent (par des défauts que la charité eût étouffés et la simple honnêteté cachés) se faire un nom près de la multitude, ou qui, pour attirer leurs applaudissements grossiers et brutaux, lancent leur style pétulant contre des figures vivantes sans regarder qui ils attaquent, ils ne me trouveront point parmi leurs rivaux. Je préférerais vivre enterré dans l'obscurité que de partager avec eux une réputation aussi ridicule. Et je ne saurais blâmer les souhaits de ces patriotes sages et sévères, qui, prévoyant les maux que peuvent déchaîner dans un État ces esprits licencieux, aimeraient mieux voir reparaître les « fous » et les « diables », et tous ces restes de l'antique barbarie, toutes ces sottises risibles et surannées, plutôt que de les voir ainsi blesser particuliers, princes et nations ; car, ainsi que le fait dire Horace à Trebatius :

Sibi quisque timet, quanquam est intactus, et odit.

Et si cela continue, on pourra justement appeler ces rages les jeux de l'écrivain. L'accroissement de liberté chez ceux-ci et l'état présent des théâtres, avec les mixtures de leurs « interludes », est-il une âme instruite et généreuse qui déjà ne les déteste ? Vous y verrez étalée l'ordure contemporaine, et avec combien d'impropriétés d'expression, quelle abondance de solécismes, quelle disette de jugement, quelles prolepses hardies et quelles métaphores torturées ! La luxure en souillerait l'oreille d'un païen, le blasphème y change en eau le sang d'un chrétien ! Je ne puis me tenir de parler sérieusement dans une cause pareille, où ma gloire et la réputation de divers auteurs honnêtes et savants sont en question ; quand je vois, par leur insolence, un nom consacré d'une autorité séculaire, devenu le plus méprisé de notre siècle ; quand je vois exposés à la satire des plus ignorants bavards ceux qui auraient fait jadis le souci des rois et des plus puissants monarques. Voilà pourquoi je me suis emporté à cet accès d'indignation, pourquoi j'ai fait jusqu'ici mon étude de me distinguer de ceux-là dans toutes mes actions, et la chose apparaîtra surtout dans cette dernière de mes œuvres, que vous avez vue, Très Savantes Sœurs, et jugée, approuvée, couronnée.

J'y ai travaillé, pour leur instruction et leur réformation, à ramener non seulement les anciennes formes du théâtre, mais aussi les manières, l'aisance, la convenance, l'honnêteté, la doctrine enfin, car la principale fin de la poésie est d'enseigner aux hommes la meilleure façon de vivre. Je sais bien que, dans la stricte rigueur des lois de la comédie, on pourrait critiquer ma catastrophe comme contraire à ma promesse, mais je prie le critique judicieux et charitable de vouloir bien penser que je l'ai fait volontairement ; car si je ne craignais pas de vanter mes propres talents, je pourrais dire ici comme il était aisé de la modifi[illegible] pour la mettre à leur étiage. Pourtant, comme mon dessein était de [illegible]e un frein dans la bouche de ceux qui crient continuellement : « N[illegible]nissons jamais le vice dans nos interludes, etc. », je me suis pe[illegible]iberté. J'avais d'ailleurs quelques exemples, et chez les ancien[illegible] l'issue de la comédie n'est pas toujours joyeuse, où l'on v[illegible]emetteurs, les serviteurs, les rivaux punis, voire jusqu'aux m[illegible]a non sans raison, car l'office du poète comique est d'imiter la [illegible] d'initier à la vie, aussi bien que d'enseigner la pureté du langage [illegible]mouvoir les affections douces ; mais j'aurai occasion de revenir ailleurs [illegible]-dessus.

Pour le moment, Sœurs Très Vénérées, j'ai tenu à vous remercier de vos attentions passées, et à faire connaître à ceux qui comprennent les raisons de vos faveurs : je veux espérer qu'elles me seront continuées, pour amener à maturité de plus dignes fruits, et, si mes Muses me sont fidèles, je forcerai la poésie tant méprisée à relever la tête, et, la dépouillant de ces guenilles viles et pourries, dont nos temps ont déshonoré sa forme, je lui restituerai sa majesté, sa beauté, sa splendeur premières, je la rendrai digne d'être de nouveau embrassée et baisée par tous les grands esprits magistraux du monde. Quant aux êtres vils et paresseux, qui n'ont jamais tenté un seul acte digne d'éloge, ou qui ont assez conscience de leur naturel vicieux pour la craindre, et qui partant croient très habile d'exciter le mépris contre elle par leurs invectives creuses et déclamatoires, on la verra dans sa juste rage inviter ses serviteurs (qui sont *genus irritabile*) à leur souffler de l'encre au visage, et cette encre pénétrera plus profondément que la moelle, jusqu'à leur réputation ; et Cinnamus le barbier, malgré tout son art, ne pourra pas en effacer les marques ; elles vivront, on les lira, jusqu'à ce que les misérables soient morts, les désignant comme des êtres nuisibles d'abord à eux-mêmes, et nuisibles à l'humanité. »

Passons condamnation sur les écarts de langage où l'emporte son orgueil, et ne considérons que le fond du morceau : qui n'admirerait la haute conception qu'il se fait du métier poétique et la vénération presque religieuse avec laquelle il parle de la poésie ? Il regarde la fonction du poète comme une façon de sacerdoce, comme la plus utile, disons même la seule utile, celle dont une société peut le moins se passer. C'est là une théorie qui n'est pas très originale, mais qui n'était pas très répandue, qu'il était peut-être seul à professer, dans

l'Angleterre de Shakespeare. Admettons, bien qu'on pût la défendre, qu'elle soit fort exagérée ; il n'en reste pas moins qu'elle donne au poète une haute idée de sa mission et l'empêche de descendre à certains compromis. Issue de l'orgueil peut-être, elle contribue à le justifier ; et cet orgueil professionnel n'est-il pas nécessaire ? N'est-ce pas lui qui soutient chacun, médecin, soldat, marin, aux heures critiques de la vie ? N'est-ce pas lui qu'on trouverait au fond de bien des actes d'héroïsme ? Sans employer de trop grands mots, on peut dire que l'orgueil poétique de Jonson a fait la noblesse de son existence. Il était persuadé dans son for intérieur que si les choses étaient mieux organisées, le poète serait roi du monde ; et sans manquer aux convenances et aux règles établies, il se considérait volontiers comme l'égal du monarque, il répétait complaisamment en manière de devise : *Solus poeta et rex non quotannis nascitur* [1].

Nous verrons plus loin que cette fierté d'auteur l'a poussé à maintenir son indépendance vis-à-vis des puissants, à ne jamais s'incliner trop bas devant les grands de la terre. Mais son attitude à l'égard du public lui fait plus d'honneur encore. On a vu par les citations que nous avons données avec quelle hauteur méprisante il traitait les spectateurs, les conviant aux applaudissements à coups de poing, pour ainsi dire, et, loin de s'aplatir devant eux, les bousculant, les gourmandant. On peut trouver le procédé maladroit et même un peu ridicule : il marque néanmoins une rare noblesse. Ayant de son art une idée très haute, il ne voulut jamais faire la moindre concession au mauvais goût de la multitude. On peut discuter ses théories littéraires, mais il faut dire à sa louange qu'il n'en a jamais rabattu une ligne dans un but intéressé. S'il y a dans son œuvre bien des pages que nous voudrions effacer, leur seul défaut est d'être ennuyeuses. On y trouve par endroits des grossièretés, moins que dans Shakespeare d'ailleurs ; elles n'avaient pas du moins pour objet d'amadouer son auditoire et de flatter ses mauvais instincts : elles répondaient seulement à sa conception de l'art, à son souci réaliste de l'exactitude. Jamais écrivain n'a moins tenu compte du public, ne l'a davantage ignoré : il écrivait pour lui-même, pour sa propre satisfaction, et si la réputation de l'auteur en a souffert, celle de l'homme ne peut qu'y gagner. Il y avait d'autant plus de mérite qu'il

1. *Discoveries* (130). G.-C. III, 420. Cf. Epilogue de la *Nouvelle Auberge* (cité plus haut), II, 384.

n'était pas riche, et l'insuccès était un luxe qui coûtait cher. Il lui aurait été facile, en un temps où le théâtre était si couru et où une belle pièce ne se payait guère plus qu'une mauvaise, de gagner beaucoup d'argent en se donnant moins de mal. Il aurait pu brocher des pièces à la douzaine, à la façon de Dekker ou de Middleton, sans se préoccuper de la postérité lointaine ; mais il écrivait pour la postérité, et nous serions ingrats de l'oublier. Nous devons lui tenir compte des échecs qu'il a essuyés en songeant à nous, car le public se rebiffait non seulement contre les bourrades et les défis du poète, mais contre ses idées littéraires. Nous ne lui donnerons pas raison sur tous les points, et nous comprenons les spectateurs qui n'allaient pas au théâtre pour bâiller ; mais on ne peut s'empêcher d'estimer un homme qui ne veut rien sacrifier des idées qu'il croit justes à la faveur de ceux dont il dépend. Il y a là un respect de soi-même et de son art qui n'est peut-être pas très commun à ce degré et qui devrait toujours être en somme la première vertu de l'écrivain.

Le respect des autres et de leur œuvre serait la seconde, si elle n'était presque impossible. On a vu de généreux poètes louer leurs rivaux, reconnaître leur génie, leur supériorité même, et quelques-uns sincèrement. Mais le cas est rare, et si l'on reconnaît la valeur d'un rival, c'est d'ordinaire en réservant son propre mérite : chacun l'emporte dans son genre ! Nous connaissons trop maintenant l'orgueil de Jonson pour penser qu'il pratiqua beaucoup cette difficile vertu de justice confraternelle. Il a eu le bon goût de ne le dire nulle part, mais il se tenait à coup sûr pour le premier poète de son temps, qui était celui de Shakespeare. Il dit bien de celui-ci qu'il était « la joie et la merveille de la scène », il l'appelle « étoile des poètes » et « âme du siècle », il le compare aux plus beaux génies de la Grèce et de Rome, il va même jusqu'à déclarer qu' « il n'était pas de son temps, mais de tous les temps », et il est très sincère, à n'en pas douter, sauf à exagérer un peu sa pensée, comme il arrive en ces morceaux d'apparat. Mais au fond il n'admire pas complètement, il n'entend même pas tout à fait l'œuvre de son rival ; il y découvre, non sans plaisir peut-être, des erreurs, des fautes qu'il ne remarque pas dans la sienne ; et naturellement il préfère celle-ci, et ce qu'il dit très sincèrement de l'auteur d'*Hamlet*, il le pense encore plus sincèrement de lui-même. J'ai essayé plus loin d'établir quelle dut être sa pensée vraie sur son grand camarade : elle n'est pas si injuste en somme, quand on songe que les deux hommes ont vécu côte à côte

et qu'ils se regardaient, que les contemporains les regardaient, comme deux rivaux. Nul n'est prophète en son pays, de son vivant surtout ; et ce riche acteur du Globe qui écrivait *Macbeth* et *le Roi Lear*, on ne soupçonnait pas que la postérité le mettrait au-dessus de tous les poètes passés et futurs. Shakespeare était très admiré, très aimé de certains, tant pour son aimable humeur que pour son grand génie ; mais Jonson avait ses partisans déclarés, qui prisaient haut son vaste savoir et le beau sérieux de son œuvre [1]. Si Shakespeare avait plus de succès, ceci n'était pas pour augmenter le respect d'un confrère malchanceux, qui trouvait dans chacun de ses échecs un nouveau motif d'orgueil. Enfin ils avaient l'un et l'autre des théories artistiques assez différentes pour qu'ils aient droit de ne pas s'apprécier pleinement. Nous ne savons pas ce que Shakespeare pensait de Jonson ; mais ce que Jonson pensait de Shakespeare est très juste, étant donnée la situation où ils se trouvaient vis-à-vis l'un de l'autre. « Il l'a admiré autant que personne, dit-il, en deçà de l'idolâtrie », de cette idolâtrie où le sortilège de son précieux génie nous fait verser souvent : pourrait-on demander davantage, et n'est-ce pas déjà beaucoup ?

Des autres poètes, ses contemporains, nous savons à peu près ce qu'il pensait, grâce aux précieuses *Conversations ;* mais s'il faut en croire Drummond, il n'en pensait pas grand bien. En tout cas on lui a fait une réputation de Zoïle, devant qui nul auteur ne pouvait trouver grâce, s'il avait le malheur d'être encore vivant : il s'agit tout d'abord de débrouiller ce point. A coup sûr on ne saurait soupçonner Drummond d'inventer tous les propos qu'il prête à Jonson

1. Pour montrer combien la suprématie de Shakespeare, si incontestable à nos yeux, était loin d'être reconnue par les contemporains, je citerai cette phrase de la préface de *Vittoria Corombona* (1612) : « Detraction is the sworn friend to ignorance : for mine own part, I have ever truly cherished my good opinion of other men's worthy labours ; especially of that full and heightened style of master Chapman ; the laboured and understanding works of master Jonson ; the no less worthy composures of the both worthily excellent master Beaumont and master Fletcher ; and lastly (without wrong last to be named), the right happy and copious industry of master Shakespeare, master Dekker and master Haywood ; wishing what I write may be read by their light, etc. » (*Webster*, éd. Dyce, page 3.) Et Webster pourtant n'appartient pas à la faction classique : s'il y a un romantique dans toute la littérature élizabethaine, c'est bien celui-là ! Notez aussi qu'à cette date Beaumont et Fletcher sont de tous jeunes débutants. Il faut lire d'ailleurs toute cette préface : elle est écrite, avec un peu moins de jactance, dans le ton et l'esprit de celles de Jonson. Webster n'a guère plus de respect du public et ne lui mâche pas son mépris.

ou de déformer volontairement ceux qu'il a entendus, pour donner de lui une idée peu favorable. Le *Laird* de Hawthornden n'était pas, comme le veut Gifford, un hypocrite consommé qui faisait bon visage à son hôte pour susciter ses confidences, sauf à en abuser contre lui dès qu'il aurait le dos tourné. Mais il était Écossais, et les natifs d'Hibernie ont la réputation, plusieurs fois séculaire, de n'entendre rien à la plaisanterie, de tout prendre au sérieux. Il semble d'ailleurs avoir été, au contraire de Jonson, un homme doux, timide, d'esprit délicat et gracieux, dépourvu de force et de toute personnalité : lorsque Jonson carrait devant lui sa robuste personne et affirmait vigoureusement ses dédains ou ses aversions, le pauvre Drummond se défendait mal d'un sursaut d'effarement. L'autre, sans se méfier de son interlocuteur, se laissait aller à parler devant lui comme il eût fait à la Sirène, au milieu de ses disciples et de ses amis. Drummond, tout heureux d'entendre parler de Londres et des gens de lettres, profitait de cette rare aubaine, poussait, interrogeait son hôte, qui n'avait que trop de penchant à parler, surtout de littérature. Mais le soir, quand il notait dans son journal les propos méprisants — et fort écourtés — de son illustre confrère, il ne pouvait s'empêcher de le trouver bien dur et d'incriminer son orgueil. En réalité, Jonson n'avait eu que le tort de ne pas mesurer ses paroles : dans la conversation on force un peu les termes, on ne s'attarde pas à les peser, comme en écrivant, surtout lorsqu'on parle de ses rivaux. Celui qui n'a pas des manières très raffinées, des habitudes très délicates, devient vite un « rustre », un « coquin » ; celui qui ne partage pas vos idées, vos passions, est un « imbécile », un « crétin ». Drummond n'a pas compris que de tous ces mots bien tranchés il fallait rabattre au moins le quart ; il a pris au pied de la lettre toutes ces appréciations sommaires et peu nuancées. De là son jugement sévère sur le vieux Ben, de là les fureurs de Gifford contre l'honnête Écossais.

Ceci dit, il faut convenir que Jonson en somme avait probablement raison ; en tenant compte des circonstances où furent prononcées ces sentences magistrales, on peut dire qu'elles étaient justifiées pour la plupart, et la postérité les a ratifiées. Il nous dit que « Sharpham, Day et Dekker étaient des coquins (*rogues*) et Minshew aussi » [1], et si le mot signifie seulement, comme je crois, des gens de vie vulgaire et déréglée, rien ne prouve qu'il soit inexact. De même,

1. *Conversations with Drummond*, G.-C. III, 470 sqq., *passim*.

lorsqu'il dit que « Markham, l'auteur de *l'Arcadie anglaise*, n'était pas du nombre des Fidèles (c'est-à-dire des Poètes) », que c'était « un homme de bas étage », *a base fellow*, et qu'il ajoute : « Day et Middleton aussi », il est fort probable qu'il disait simplement la vérité. Drummond note gravement « que Marston écrivait les sermons de son beau-père, et celui-ci les comédies de son gendre » ; je ne sais pas à quoi répond cette boutade, mais il serait apparemment ridicule de la prendre au sérieux « Owen, dit Jonson, est un magister pédant qui gagne sa vie à torcher le derrière des petits enfants ; il n'y a rien de beau chez lui, ses épigrammes étant de simples narrations. » Nous avons plus de respect aujourd'hui pour l'ingrat métier d'instituteur, mais tous ceux qui ont feuilleté les vers d'Owen seront d'accord avec lui, j'imagine. D'autre part, quand il dit « qu'Abraham Francis dans ses *Hexamètres anglais* était un crétin (*a fool*) », il se trouvera peu de gens pour l'accuser d'injustice et d'envie. Jonson paraît avoir eu de la prévention contre certains rythmes, mais n'est-elle pas dans l'espèce entièrement justifiée ? Il prétend aussi que « la traduction de Virgile (par Phaer) et celle d'Homère (par Chapman) en longs alexandrins n'étaient que de la prose », et nous voyons l'ombre de Keats se lever contre lui avec indignation. Mais ce qu'il blâme dans Chapman, c'est seulement le mètre qu'il emploie, et là-dessus il y aurait bien à dire. On sait d'ailleurs que Chapman était de ses meilleurs amis, et l'on doit mentionner à sa décharge qu'il possédait par cœur un morceau du chant XIII de l'*Iliade*, « qu'il trouvait bien traduit ». Il ajoute encore que « la traduction de du Bartas par Sylvester était mauvaise, et celle de Fairfax aussi », mais que « l'Arioste de sir John Harrington était la pire de toutes » ; et nous le trouvons bien sévère, pour Sylvester du moins. Mais il avait sur l'art de traduire des idées très arrêtées, et voulait avant tout qu'une traduction fût littérale[1]. Tout compte fait, ces

1. Il lui arriva, au sujet de cette traduction de du Bartas, une aventure assez plaisante. Lorsqu'elle parut en 1605, il mit en tête du volume de son confrère une épigramme louangeuse à la façon du temps (*Epig.* 133, G.-C. III, 258) : il y avouait, ingénument d'ailleurs et avec une modestie inaccoutumée, son incompétence en la matière :

> Bus as it is (the child of ignorance
> And utter stranger to all air of France),
> How can I speak of thy great pains but err ?
> Since they can only judge that can confer.

En 1619 son opinion avait changé, car il avait dans l'intervalle appris le français

diverses critiques ne sont pas bien méchantes et sont même assez justes : elles ne témoignent en tout cas d'aucun parti pris de dénigrement, de jalousie. Sauf la petite phrase sur Chapman, dont la portée d'ailleurs doit être restreinte, elles ne diffèrent pas des jugements que nous portons aujourd'hui sur ces divers écrivains. Deux seulement, Daniel et Drayton, pourraient faire appel de sa sévérité. Il dit du premier que « c'était un brave homme, qui avait beaucoup d'enfants, mais qu'il n'était pas un poète » ; et sans admirer beaucoup cet aimable versificateur, on peut trouver que Jonson l'exécute un peu bien cavalièrement. Il faut dire aussi qu'ils s'entendaient mal, qu'il y avait entre eux des querelles, des « jalousies » et qu'il lui était malaisé d'être vraiment équitable. De Drayton, qui fut un homme de réel talent et que Shakespeare aima, il a parlé sans grande sympathie, quoique sans injustice. « S'il avait accompli ce qu'il avait promis d'écrire (les exploits de tous les héros), il aurait été excellent, dit-il ; mais ses grands vers ne lui plaisaient pas. » Il a dit aussi « que Drayton le craignait et qu'il ne l'estimait pas » ; cependant pour déterminer quelle était exactement sa pensée sur lui, il faut tenir compte de la belle pièce de vers, très élogieuse, qu'on trouve dans les *Sous-Bois* et que les plus grands admirateurs d'*Idea* et du *Polyolbion* ne trouveront pas inférieure à son objet[1].

Si maintenant nous regardons les louanges qu'il a décernées, nous verrons qu'elles sont également conformes au jugement de la postérité. Drummond rapporte qu'il disait de Beaumont « qu'il avait une trop haute opinion de lui même et de ses vers » ; et cette phrase dans la bouche de Jonson ne manque pas d'imprévu ni de saveur ; mais nous savons d'autre part qu'il tenait son jugement en haute estime et qu'il lui soumettait toutes ses pièces[2]. Drummond lui demanda naturellement ce qu'il pensait de ses vers, et il lui répondit

et constaté que Sylvester n'avait pas sur l'art du traducteur les mêmes idées que lui, les mêmes scrupules d'exactitude. D'où la phrase assez embrouillée de Drummond : « That Silvester's translation of du Bartas was not well done ; and that he wrote his verses before it, ere he understood to confer. » *Ibid.*, III, 470.

1. *Underwoods*, XVI. G.-C. III, 291.

2. C'est du moins ce que dit Dryden : « Beaumont... being so accurate a judge of plays, that Ben Jonson, while he lived, submitted all his writings to his censure, and 'tis thought, used his judgment in correcting, if not contriving all his plots. » (*An Essay of Dramatic poesy*. Works, XV, 345. Langbaine dit de même : « Beaumont... so admirably understood the art of the stage that even Johnson himself thought it no disparagement to submit his writings to his correction. »

« qu'ils étaient tous bons », bien que sentant trop l'école et n'étant plus dans le goût du temps [1] : le châtelain de Hawthornden trouva peut-être son hôte un peu froid, mais nous sommes bien obligés d'avouer qu'il disait vrai. « Donne pour ses erreurs d'accent méritérait d'être pendu ; il périrait d'ailleurs, faute d'être compris... Il avait composé ses meilleures pièces avant vingt-cinq ans et il en possédait plusieurs par cœur... C'était d'ailleurs le premier poète du monde en certaines choses. » Ces trois lignes résument d'une manière admirablement prophétique ce qu'on pense aujourd'hui de l'illustre et obscur auteur des *Anniversaires* : c'est assurément entre Spenser et Milton le plus grand poète de son siècle, et on ne le lit plus guère, « faute de l'entendre [2] ». « Il aimait Chapman et Fletcher », nous dit-il encore, ce qui revient probablement à dire qu'il estimait leurs œuvres autant que leurs personnes, et on avoue qu'il ne pouvait pas mieux choisir parmi ses contemporains. Il déclare enfin « qu'il aurait volontiers détruit beaucoup de ses pièces pour avoir écrit le *Burning Babe* de Southwell » : on voit qu'il savait rendre hommage au vrai mérite et qu'il ne lui marchandait pas la louange ; car si cette courte pièce est une vraie merveille, le sacrifice dont il l'eût payée devait lui paraître assez dur. Si maintenant l'on ajoute aux propos rapportés par Drummond un certain nombre d'épigrammes adressées à tel ou tel écrivain pour être imprimées en tête de son œuvre, comme c'était alors la coutume, ou pour le consoler d'un échec ou simplement pour lui exprimer son admiration, on verra que Jonson a su rendre justice à tous ses rivaux du Parnasse, à sir John Beaumont, à William Browne, à bien d'autres. Peut-être même trouvera-t-on qu'il exagère dans le sens opposé et qu'il prodigue la louange d'une main trop libérale, quand on le voit célébrer sur le mode dithyrambique les talents d'un Rutter ou d'un Breton, d'un certain Warre ou d'un certain Wright, aujourd'hui tout à fait oubliés. C'étaient les mœurs d'un temps où l'on n'usait pas de balances très sensibles pour peser les critiques ou les compliments. Il

1. *Conv.*, VI (III, 474) : « His censure of my verses was : That they were all good, especiallie my Epitaphe of the Prince, save that they smelled too much of the Schooles, and were not after the fancie of the tyme : for a child (sayes he) may writte after the fashion of the Greekes and Latine verses in running ; yett he wished, to please the King, that piece of Forth Feasting had beene his owne. »

2. Sur ses relations d'amitié avec Donne, si froid de nature et si isolé parmi ses contemporains, voir le livre de M. Edmund Gosse, *Life and Letters of John Donne*, passim.

ne faut pas penser que Jonson se faisait illusion sur la valeur de ces rimailleurs ou qu'il exagérait malicieusement leur mérite pour faire pièce à d'autres rivaux jalousés. Ces éloges réciproques, où l'excès ne choquait pas, étaient souvent pures clauses de style ; et en tenant compte des habitudes et déduction faite du grossissement permis, on peut dire que Jonson a jugé très équitablement ses contemporains. A l'exception de Wither, dont le charme presque moderne ne le touchait pas, il a parlé de tous les écrivains notables de son temps, et son jugement se trouve à peu près conforme au nôtre. Parmi les poètes, Daniel seul serait en droit de se plaindre, mais trouverait-il pour plaider sa cause un avocat bien convaincu ? Envers , dramatistes, il lui était plus malaisé d'être juste ; il s'est tiré .'affaire en blâmant leur vie, qui ne semble pas en effet avoir été fort exemplaire. Il est évident qu'il n'approuvait pas leurs pièces mal composées et médiocrement écrites ; mais on n'a pas le droit de faire état contre lui de jugements qu'il n'a pas prononcés. Même s'il les avait jugés avec quelque froideur, peut-on exiger d'un auteur, parlant de ses rivaux, la même impartiale sympathie si facile au critique qui écrit sur eux deux ou trois siècles après leur mort? Il suffit, pour détruire cette réputation de malveillance qu'on lui a faite à la légère et dont le soupçon calomnieux pèse encore sur lui, de lire les *Conversations* avec soin, et sans opinion préconçue. On verra que Jonson, tout en s'estimant plus grand que les autres (en quoi, sauf pour Shakespeare, il avait probablement raison), a su très bien discerner parmi ses concurrents quels étaient les plus remarquables. Il ne s'est guère trompé dans l'attribution des rangs, si j'ose ainsi dire, et j'entends des premiers rangs. Combien d'artistes et d'écrivains se tireraient aussi bien de pareille épreuve [1] ?

1. J'insiste sur ce point qui me paraît très important. Les *Conversations* ne sont pas une revue de la littérature contemporaine, et Jonson n'a pas parlé à Drummond de tous les poètes vivants. Du théâtre contemporain, sauf Shakespeare, il n'a pas soufflé mot : sinon Drummond, qui note si complaisamment des riens, nous aurait rapporté ses propos. Je veux bien qu'il y ait eu dans ce silence un certain dédain, mais rien ne le prouve. Qu'il méprisât, malgré leurs éclairs de génie, l'œuvre inégale de Dekker et de Middleton, j'en suis persuadé ; mais il n'en a rien dit, et il faut lui en savoir gré. Je le soupçonne d'avoir fait peu de cas de Heywood, mais puisqu'il n'a même pas prononcé son nom, nous ignorons si son dédain allait jusqu'à l'injustice. Il n'a pas non plus prononcé le nom de Webster : faut-il en conclure qu'il le méprisait ? La façon dont Webster parle de Jonson dans la préface que nous avons citée plus haut montre qu'il estimait son talent solide et probe : Jonson, de son côté, devait apprécier la belle tenue littéraire de

Maintenant il faut bien avouer que Jonson ne fut pas un saint : ils ne sont pas fréquents parmi les gens de lettres. S'il a su juger impartialement la plupart de ses confrères, il eut des ennemis pour qui il a pu être injuste. On l'a du moins souvent accusé d'envie, de jalousie envers tels ou tels, et il importe de savoir si cette accusation est fondée et jusqu'à quel point. Il est certain qu'il a eu des querelles retentissantes avec plusieurs de ses rivaux : à le voir entrer en lutte successivement avec Munday, avec Daniel, avec Marston, avec Dekker, plus tard avec Inigo Jones, on est en droit de se demander s'il n'avait pas une humeur querelleuse, irritable, au fond de laquelle on pourrait découvrir le vilain sentiment de la jalousie. Ce qui nous inspire en général quelque prévention contre lui, c'est qu'il eut aussi maille à partir avec « le doux Shakespeare », et nous ne pouvons pas admettre *a priori* que celui-ci ait eu les moindres torts. Les éditeurs et les commentateurs du grand Will au XVIII[e] siècle ont surtout contribué à créer cette impression défavorable, en soutenant que l'œuvre de Jonson étaient remplie d'attaques sournoises à son grand rival. Pour arriver à la vérité sur ce point, il faut examiner minutieusement ces prétendues allusions, et l'on verra qu'elles se réduisent en fin de compte à très peu de chose. Il est prouvé d'autre part que Shakespeare a attaqué Jonson, et il paraît l'avoir fait d'une main assez rude. Les injures ont donc été réciproques et il faudrait par conséquent savoir quel est celui qui a commencé[1]. J'en dirai autant de ses démêlés avec Marston, Dekker et consorts, où des mots assez vifs, des personnalités blessantes ont été échangés, sans qu'on aperçoive nettement quelle fut l'origine de ces véhémentes inimitiés. On a étudié ces diverses querelles jonsoniennes dans un esprit qui n'était pas toujours très scientifique, je veux dire exempt de parti pris ; mais les plus savantes recherches n'ont pas abouti à des résultats bien probants. J'ai refait ce travail en essayant de me défendre de tout

l'œuvre de Webster et la noble vigueur de son style. Mais ce sont des sentiments que nous lui prêtons : s'il les a exprimés quelque part, ces témoignages manquent à notre dossier. En somme, nous n'avons pas l'opinion exacte, et surtout l'opinion complète, de Jonson sur ses contemporains. Sur les écrivains qui ont fleuri surtout après 1619, Shirley, Ford et Massinger, Herrick, Herbert et Carew, nous ne connaissons pas son opinion, nous ne pouvons que la deviner. Disons seulement qu'il a bien jugé les écrivains dont il a parlé, que ceux qu'il admira le plus étaient vraiment les plus admirables.

1. Sur les rapports de Jonson avec Shakespeare. Marston, etc., voir les Appendices que je leur ai consacrés.

préjugé, en faisant état de tous les renseignements accessibles : ils ne m'ont pas donné une conclusion plus formelle. Il faut nous résigner, momentanément du moins, à ne connaître pas la vérité sur cette question, d'ailleurs secondaire : un aveu d'ignorance est préférable en certains cas, et plus scientifique qu'une affirmation hasardée. On découvrira peut-être un jour les documents insoupçonnés, qui donneront la clef du problème : jusque-là, s'il vient jamais, nous devons nous borner aux conjectures. Il y a pourtant une certaine vraisemblance psychologique qui peut nous guider provisoirement et que les découvertes futures n'arriveront probablement pas à entamer. Sans déranger les faits acquis, précis, positifs, il est permis de les interpréter suivant ce que nous savons des personnages, et, tout bien considéré, ils ne sont pas défavorables à Jonson. Il est évident qu'il eut des torts, mais ils semblent avoir été moins graves que ceux de ses adversaires, et dans le fond, sinon toujours dans la forme, c'était lui qui avait raison C'est ce que nous allons essayer de montrer, sans entrer d'ailleurs dans le détail de ces querelles et dans la discussion des points controversés.

Je laisse de côté ses démêlés avec Shakespeare qui sont mal éclaircis, mais où il ne paraît pas cependant avoir joué le moins beau rôle. Le brouille provint, selon moi, d'une querelle entre Jonson et les acteurs du Globe, où Shakespeare épousa naturellement la cause de ses camarades. La « purge » qu'il administra à l'auteur du *Poetaster* fut probablement assez énergique ; si Jonson n'y répondit pas, comme je crois, par déférence ou par reconnaissance pour son grand aîné, on ne peut que l'en féliciter. Pour ce qui est des autres, Marston, Dekker, Daniel, Munday, il y a lieu de distinguer. La querelle entre Jonson et ces différents littérateurs dut avoir pour point de départ des divergences d'ordre littéraire. Peut-être ont-ils mal accueilli les premiers succès de ce débutant qui venait leur faire concurrence : mais je ne veux raisonner que dans l'hypothèse la plus défavorable à Jonson. Admettons qu'il les ait attaqués en premier, puisque rien ne prouve le contraire : mais que leur a-t-il reproché ? Leurs particularités physiques, leurs mœurs débraillées, leurs défauts de caractère ? Non pas, mais uniquement leur conception mercantile et terre à terre du métier d'écrivain, leurs procédés d'art rudimentaires ou les bizarreries de leur style. A Munday, à Dekker, il ne pardonnait pas leurs intrigues amorphes, leurs pièces hybrides, où les époques les plus disparates et les genres les plus

différents voisinaient sans vergogne ; à Daniel son style coulant et plat, insipide, incolore, agrémenté çà et là de *concetti* ridicules ; à Marston au contraire sa langue rugueuse et embarrassée, hérissée de vocables prétentieux et rauques. Il trouvait la littérature anglaise envahie par deux tendances contraires et également fâcheuses, le laisser-aller et la prétention. Les uns bâclaient des pièces à la douzaine, sans autre souci que d'arriver le plus vite au bout ; les autres s'ingéniaient à dire des riens de façon piquante, ou torturaient leurs phrases douloureusement pour prouver leur force. Jonson, plus ambitieux que les uns, plus instruit que les autres, élevé dans l'admiration de l'art des anciens, si simple et si fort, voulut réagir contre l'indifférence des premiers et le mauvais goût des seconds. Passionné de littérature, épris d'ordre et d'unité, il rêvait d'instaurer dans son pays une littérature classique et régulière, qui aurait continué la gloire des Grecs et des Romains. Il voulut jouer le même rôle que Boileau remplit en France soixante ans plus tard, mais en joignant l'exemple au précepte. Pour édifier cette œuvre magnifique, ce Temple des Muses Britanniques, il fallait d'abord défricher, nettoyer, assainir le terrain, le déblayer de toute cette production vulgaire et parasite, qui usurpait l'admiration de la foule ignorante. Voilà la tâche ingrate et nécessaire que Jonson se donna, qu'il considéra comme sa mission dans ce monde et à laquelle il consacra sa meilleure énergie. Et de même que Boileau poursuivait de ses plaisanteries vigoureuses les Chapelain, les Scudéry et les Quinault, il s'acharna contre Dekker, contre Daniel, contre Marston, contre tous les adeptes de la sottise et du mauvais goût. On peut plaindre les victimes de ces deux impitoyables satiriques, plaider les circonstances atténuantes, extirper de leurs œuvres de jolis passages et d'attendrissantes citations ; pour ma part, je ne fais pas difficulté de les goûter et même, à l'occasion, de les admirer ; mais il faut reconnaître en définitive que l'œuvre de Jonson et de Boileau était indispensable [1], et les féliciter de l'avoir entreprise avec tant de courage et tant de bon sens.

1. Ce point-là peut être discuté. On dit souvent que l'influence prosaïque et raisonnable de Boileau a été néfaste à la littérature française : en élaguant les branches folles de la fantaisie, en arrachant les lianes gracieuses du sentiment et les fleurs brillantes du bel esprit, le jardinier d'Auteuil avait ravalé la splendeur de la nature à la régularité artificielle d'un parc de Le Nôtre. Si la forêt vierge est préférable au jardin français, c'est une autre question que je laisse ; mais on peut soutenir que les rodomontades d'un Scudéry, les emphases d'un Brébeuf, les

Mais, dira-t-on. s'il avait raison d'attaquer les mauvais poètes, il a eu tort de les attaquer dans leurs personnes. S'il détestait ces pièces sans art, ces vers tarabiscotés, ces mots prétentieux, il avait le droit de le dire, et puisqu'il les jugeait néfastes, c'était son devoir. Mais il aurait dû s'arranger pour ne pas englober dans la même réprobation l'homme et l'écrivain ; il fallait distinguer entre l'un et l'autre, bien prouver que son animosité était purement théorique et ne se mêlait d'aucun sentiment personnel, partial. Il y aurait sur cette question beaucoup à dire : les victimes de Jonson l'ont accusé maintes fois de faire des personnalités transparentes et de lancer joyeusement des sarcasmes contre tout le monde. Jonson, d'autre part, s'est toujours défendu comme un beau diable du reproche de personnalisme [1]. On a vu ce qu'il en disait plus haut, dans la dédicace du *Volpone* : il est revenu sur ce point à diverses reprises, prenant comme devise le mot du poète : *Parcere personis, dicere de vitiis*, prétendant que ceux qu'il attaquait pouvaient fort bien ne pas se reconnaître, tant il prenait soin d'embrouiller les choses et de dérouter les malveillants. Jonson était évidemment de bonne foi, mais il s'illusionnait étrangement sur l'opacité de ces allusions. Lorsqu'il donnait comme spécimen de vers ridicules, et sans y changer presque rien, le début du sonnet :

fadaises d'un Quinault, les pointes d'un Cottin, voire les cocasseries d'un Scarron, si intéressantes soient-elles (et elle le sont surtout par contraste), compromettaient plus qu'elles ne servaient la gloire des lettres françaises. Aussi bien ne faut-il pas exagérer l'influence personnelle de Boileau. Le mouvement de réaction classique se serait fait également sans lui, par la force des choses. Notre tournure d'esprit nationale, claire et analytique, d'imagination gracieuse et un peu limitée, plus curieuse de vérité et de bon sens que de rêve et de fantaisie, devait fatalement aboutir à cette littérature régulière, noble, éloquente, élégante, et médiocrement poétique (je le dis malgré Lafontaine et Racine), à une époque où la France, ayant conquis l'hégémonie européenne, éliminait les influences étrangères pour réaliser son propre génie. Ce serait faire trop d'honneur à Boileau que de lui attribuer un pouvoir déterminant : il n'a fait qu'incarner la tendance nationale, en la restreignant encore dans des principes fort étroits. L'ambition de Jonson a été moindre, et il est très exagéré de prétendre qu'il ait voulu imposer les formules classiques à la littérature anglaise. Nous aurons plus loin à déterminer dans quelle mesure il a voulu corriger la tendance nationale au romantisme, mais la question qui nous occupe est tout autre. Ce que Jonson reprochait à Munday, à Dekker, c'est de bâcler leurs pièces ; à Daniel, à Marston, d'écrire un fatras prétentieux. Il attaquait non pas leur conception d'art, mais leur mauvais style ; il leur pardonnait d'être romantiques, mais non pas de mal écrire, et en cela il avait raison.

1. *Discoveries*, de Poetica (G.-C., III, 418). Cf. Prologue to *Silent Woman* (I, 404 ; *Magnetic Lady*, acte II, intermède (II, 409).

Unto the boundless Ocean of thy face, etc.,

Daniel pouvait difficilement applaudir ; et lorsqu'il vitupérait Crispinus et Demetrius, était-il possible à Dekker et Marston de ne pas se reconnaître ? Sans doute il ne les avait pas désignés nominativement ; mais pour quelques détails inexacts, combien de traits concordants qui criaient le nom du personnage ! Personne à coup sûr n'hésitait un instant sur leur identité ; et Jonson d'ailleurs, entre amis, n'était pas homme à faire mystère de ses intentions. Boileau procédait autrement et ne craignait pas d'imprimer tout vif le nom de ses adversaires, mais il marquait très nettement qu'il s'en prenait à l'auteur seul et laissait de côté l'homme privé. Jonson paraît avoir été incapable de cet effort d'abstraction, assez malaisé du reste : lorsque l'ennemi, comme Daniel, était un « brave homme », il se contentait de railler ses vers, mais lorsque les défauts du caractère venaient s'ajouter à ceux de l'esprit il ne se faisait pas scrupule de les dénoncer. Il s'est moqué des prétentions de Marston à la gentilhommerie et de l'air dépenaillé de Dekker, de leurs sentiments envieux à tous deux ; et peut-être excédait-il son droit[1]. Mais il faut dire à sa décharge que les autres en faisaient autant, et rien ne prouve après tout qu'il ait commencé. Jonson, dès les premières années de sa carrière, a été en butte aux attaques d'un grand nombre de ses confrères : on l'a accablé de moqueries et d'insultes. Je veux bien qu'il n'ait pas été sans reproche : il avait une haute opinion de lui-même, de son œuvre et de sa mission ; il méprisait volontiers l'œu-

1. Le droit de critique est difficile à délimiter précisément. Du point de vue moral, on ne devrait jamais dire de mal d'un livre, ce qui revient à en dire de son auteur. Mais si le livre est dangereux pour les mœurs, qui se fera scrupule de l'attaquer ? Il y a là un intérêt général supérieur à celui de la charité personnelle. Or pour un homme comme Jonson, l'intérêt de la littérature et de son bon renom ont à tort ou à raison la même importance que celui de la morale et de la société. D'ailleurs en publiant son livre, en faisant jouer sa pièce, l'écrivain les soumet au public, sollicite son jugement, favorable ou défavorable. Jonson comme Boileau usait d'un droit indéniable en critiquant les œuvres des contemporains, et l'on devrait plutôt les louer du courage allègre dont ils ont fait preuve en rompant en visière avec le goût du jour. En se moquant des fadaises de Daniel et des boursouflures de Marston, non seulement entre amis, mais par écrit, même sur le théâtre, il ne dépassait pas les limites permises. Peut-être était-il trop dur, pas assez nuancé dans le choix des mots : mais c'est là un point tout subjectif. D'ailleurs Marston pouvait en dire autant de ses œuvres, et je ne crois pas qu'il s'en fît faute. Le tort de Jonson a été de franchir la limite invisible qui sépare l'homme et l'écrivain. Mais ici qui a commencé ? N'est-ce pas Marston qui l'a représenté sur le théâtre comme un sot bouffi d'orgueil et un mari malchanceux ?

vre des autres, et sans doute il ne s'en cachait pas. Il avait la dent dure : il a dû maintes fois blesser l'un ou l'autre de ses rivaux par des jugements à l'emporte-pièce, que ceux-ci pouvaient difficilement lui pardonner. Il était d'ailleurs aussi peu endurant qu'il était prompt à la critique : persuadé qu'il avait raison, il n'admettait pas que les intéressés eux-mêmes puissent en douter, et il ne supportait pas de leur part la moindre réplique. Offensés par ces appréciations dédaigneuses, ils portaient alors la cause devant le public et le drapaient de la belle façon. Le public, qu'il ne traitait pas avec plus d'égards, n'était pas très disposé à l'admirer ; et Jonson, exaspéré par l'« injustice » des uns et des autres, finissait par s'emporter et par les vilipender à son tour. Il croyait détourner les soupçons en changeant quelques détails secondaires, mais il n'arrivait pas à tromper personne ; de même il prétendait n'avoir jamais attaqué le premier, comptant pour rien les mots de mépris dont il assaisonnait, dans la conversation, les œuvres de ses camarades, et qu'on ne leur laissait pas longtemps ignorer. En somme, il faut bien l'avouer : il aimait aussi peu être critiqué qu'il aimait critiquer les autres. S'il n'avait répondu aux libelles de ses ennemis que par un dédaigneux silence, comme il s'en vantait plaisamment, il aurait aujourd'hui les rieurs de son côté : mais puisqu'il s'arrogeait le droit de fouailler les mauvais poètes, il fallait en bonne logique supporter leurs criailleries [1].

1. Ignorant au juste ce qui s'est passé, je n'ai pas voulu faire à Jonson la par trop belle ; mais il me paraît logiquement probable qu'il n'a pas eu les premiers torts. Ses querelles avec Marston, Dekker et consorts sont évidemment des querelles littéraires, du moins à l'origine. J'admets qu'il ait commencé par en dire du mal dans la conversation ; les autres ont riposté en le mettant en scène : il n'y a pas équivalence. Notons d'autre part que Daniel était « brave homme » et n'a pas dû répliquer ouvertement ; d'autre part, Dekker n'a été attaqué que par raccroc, parce qu'il avait été engagé par les comédiens pour écrire le *Satiromastix*. Restent donc Marston et Monday. Or ils n'étaient pas les seuls écrivains du temps dont la poétique dut déplaire à Jonson. Que devait-il penser de Rowley, de Chettle, de Porter, de Wentworth Smith, de tous ces manœuvres auprès de qui Marston et Monday étaient des gentilshommes de lettres ? Il ne devait pas s'exprimer sur leur compte avec moins de mépris, au contraire. Or ils ne paraissent pas l'avoir attaqué dans leurs pièces. On peut en conclure au moins que Marston et Monday avaient mauvais caractère. De sa querelle avec Monday nous ne savons à peu près rien, mais l'autre est mieux connue. Il a dit à Drummond que « Marston l'avait attaqué le premier sur le théâtre » : cela prouve au moins qu'il le croyait, car il était franc. Marston a pu se croire visé dans la scène adventice de Clove et d'Orange (*Every Man out of his Humour*), mais si Jonson a voulu railler son vocabulaire, il ne faisait pas la moindre personnalité, et Marston fut un sot de se fâcher. Même dans *Cynthia's Revels*, où il

Voilà la grande faute et la seule que nous puissions lui reprocher : il n'avait pas bon caractère. Quant à l'accuser de jalouser ses rivaux, de leur envier la faveur du public, rien n'est, à mon sens, plus loin de la vérité. Jonson pouvait-il être jaloux de quelqu'un, de Munday, de Dekker, de Marston, voire même de Shakespeare ? L'orgueil prodigieux dont il était pénétré avait au moins cet avantage, qu'il le protégeait de tout sentiment d'envie. S'estimant supérieur à tous, même à l'auteur de la *Tempête,* il ne songeait pas, même au lendemain d'un échec, à envier leur succès présent, et il attendait avec confiance le jugement de la postérité qui remettrait chacun à sa vraie place. Le triomphe des autres ne peut troubler que les auteurs incertains de l'avenir et les âmes basses, soucieuses uniquement du présent. Jonson avait l'âme trop haute, et trop d'orgueil surtout, pour connaître les tourments honteux de la jalousie. Il a pu ricaner des succès de Dekker, mais ces ricanements n'impliquaient pas le désir d'être à sa place. L'amour-propre, qui marquait ses moindres sentiments, interprétait ses déceptions, ses regrets possibles dans le sens de la gloire ; et il en venait très vite à préférer les sifflets d'un public assez sot pour applaudir Marston. Au fond, à l'origine de toutes ces querelles, si on pouvait sonder les cœurs et démêler les motifs premiers dans la complexité des actions humaines, on découvrirait toujours, du moins je le crois, une question de principes et de doctrine, et non pas un sentiment intéressé. Même dans ses démêlés avec Inigo Jones, si mal débrouillés soient-ils, le point de départ semble avoir été le désir de résister aux empiétements de l'architecte, de conserver au masque un caractère avant tout littéraire, de main-

a cru de nouveau se reconnaître, la ressemblance est si vague qu'on ne sait avec qui l'identifier : ici encore Jonson pouvait invoquer son grand principe : *Parcere personis, dicere de vitiis.* Dans le *Poetaster* l'attaque est plus directe, mais il était excédé de ces allusions continuelles, de ces plaisanteries barbelées qu'on lui décochait de toutes parts ; et Marston, le plus enragé de tous, paya pour les autres. Marston, qui avait été son ami, était après Shakespeare celui de ses adversaires qu'il pouvait le moins dédaigner et dont les traits par conséquent devaient lui être le plus sensibles. Sa revanche prise, il laissa tomber la querelle ; il ne répondit pas à Dekker qu'il tenait trop au-dessous de sa colère ; il ne répondit pas à Shakespeare, par respect probablement, et Marston fit amende honorable en lui dédiant son *Malcontent.* Bref, ce qu'il a dit de la querelle, de son attitude impassible, et de l'acharnement injustifié de ses rivaux, semble assez exact, du moins jusqu'à l'éclat du *Poetaster.* Il avait mauvais caractère ; mais cela n'est-il pas dans l'ordre ? Au demeurant, Marston et Inigo Jones, ses deux grands ennemis, paraissent l'avoir eu encore plus mauvais.

tenir la suprématie du poète sur le machiniste et le costumier. Je reconnais qu'il aurait mieux fait de se cantonner sur le terrain des théories et des idées, au lieu de descendre à des personnalités misérables et de jouer son ennemi sur le théâtre. Mais il était alors affaibli par la maladie, la vieillesse et la pauvreté, exaspéré par les procédés sournois de son rival et les injustices qu'il avait subies. Pour juger équitablement Jonson, il faudrait savoir ce que faisait ou disait l'autre : si nous connaissions exactement toutes les pièces du procès, il est probable qu'en définitive nous lui donnerions raison. On en peut dire autant de ses autres querelles : il a eu tort d'attaquer les personnes, mais il suivait en cela l'exemple de ses ennemis. Il eût été préférable sans doute qu'il ne répondît pas à leurs provocations, qu'il les dédaignât comme il s'en vantait ; mais depuis quand les poètes ont-ils accoutumé de tendre la joue gauche ? *Genus irritabile vatum.* Lorsqu'on nous aura montré trois exemples d'une pareille mansuétude, nous songerons à le blâmer. Jusque-là nous dirons qu'il avait mauvais caractère ; mais Marston et Shakespeare lui-même l'avaient-ils si bon ? J'ajoute que si ses comédies polémiques avaient été meilleures, on eût été plus indulgent pour lui. Son grand tort a été de répondre aux méchancetés de Marston et d'Inigo par de méchants vers et des comédies médiocres, d'écrire le *Poetaster* et le *Conte du Tonneau*, et non pas *les Femmes savantes.*

Tout compte fait, l'auteur dans Jonson est bien supérieur à la réputation qu'on lui a faite. Personne n'a eu autant que lui le respect de son œuvre et il n'a jamais sacrifié au goût du public une seule de ses idées artistiques. Il a eu aussi le respect de l'œuvre des autres, quand cette œuvre lui a paru bonne, et il s'est rarement trompé sur la valeur des contemporains. S'il s'est cru supérieur à Shakespeare, en quoi il s'abusait étrangement, il faut lui pardonner cette aberration orgueilleuse, car nul n'a fait de son rival plus haut et plus sincère éloge. S'il a détesté les méchants poètes, c'était son droit, je pense. et même son devoir, puisqu'il se croyait capable de les corriger. Il a eu seulement le tort de répondre aux critiques avec plus de véhémence que de talent : il était homme de lettres, partant doublement irascible, et cette susceptibilité chatouilleuse l'a entraîné en de fâcheuses polémiques, où il a perdu beaucoup de son temps et un peu de sa gloire. Il lui en est resté la réputation d'un poète envieux et méchant : il n'était ni l'un ni l'autre au fond, mais il n'aimait pas la critique. Au lieu de hausser les épaules et de passer son che-

min, il s'est arrêté pour châtier l'impertinence des « poétereaux » récalcitrants : mais où est l'écrivain qui l'aurait supportée sans mot dire ?

III

Prenons maintenant l'homme même, puisque pour la commodité de l'analyse nous avons adopté cette distinction plus ou moins légitime entre l'homme et l'auteur, étudiant successivement les rapports de Jonson avec ses rivaux, les gens de lettres, puis avec le reste du monde. On a vu que le poète, s'il fut volontiers méprisant et facilement irascible, comme sont très souvent ses pareils, fut assez juste en somme pour ses confrères, ce qui est rare, et protégé par son colossal orgueil du vilain péché d'envie. Nous allons voir que l'homme avait une nature généreuse et noble, sinon très délicate et raffinée ; qu'il a fait preuve à l'occasion de véritable grandeur d'âme, et qu'ici aussi son orgueil tant blâmé l'a plutôt servi.

La première question que nous posons d'un homme aujourd'hui, surtout d'un poète, est de savoir s'il était bon ; les femmes disent : sensible. « C'est la faute à Rousseau », ou plutôt c'est un signe des temps : lorsque les mœurs se sont policées, que la vie est devenue plus douce, les caractères aussi s'adoucissent, ils dépouillent cette aspérité que les conditions nouvelles d'existence ont rendue inutile. D'aucuns le regrettent, estimant que les hommes se sont efféminés, aveulis, en perdant leur antique rudesse, et le pittoresque en souffre évidemment ; mais c'est un progrès sans doute, si l'avenir doit être conforme à la vision du poète,

And man be more of woman, she of man[1],

surtout si la bonté, la tendresse, ne sont pas seulement dans les mots, mais aussi dans les cœurs. Cette fine sensibilité dont on fait volontiers parade n'implique pas toujours en effet la bonté véritable. L'homme est naturellement égoïste, et cette acuité d'impressions qui le porte à s'attendrir sur les malheurs d'autrui, il l'appliquera surtout à ses propres malheurs, et jusqu'à ses moindres ennuis. Mais, tout compte fait, si l'on ose affirmer quelque chose en pareille matière,

1. Tennyson, *The Princess*, VII.

l'homme est meilleur aujourd'hui qu'il n'était il y a trois siècles ; nos contemporains valent mieux à beaucoup d'égards que ceux de François Ier et même de Louis XIV, ou du moins, car ces idées perdent de leur certitude à mesure qu'on les écrit, si les bons sont toujours la minorité en ce bas monde, ils sont à proportion plus nombreux. La belle façade chrétienne de notre « grand siècle » ne doit pas nous faire illusion sur la charité vraie des gens d'alors, non plus que la pompe de la vie de cour sur la noblesse intime de leurs sentiments. Je ne parle point des femmes, qui sont naturellement meilleures et plus douces ; mais les hommes, sauf exceptions rares, étaient plus durs, moins accessibles à la pitié. La bonté n'entrait pas dans la conception du caractère viril, dans ce type idéal qui incarne les aspirations plus ou moins confuses d'une époque : l'honnête homme, instruit et bien disant, était tenu d'avoir de l'esprit, mais il pouvait se passer de cœur. Si l'idéal anglais du *gentleman*, plus large et plus moderne, impliquait des vertus moins salonnières et quelque facon de bonté, cette conception, qui date du XVIIIe siècle, n'a guère été fixée et pleinement réalisée qu'au XIXe. Sans doute il y a eu du temps de Shakespeare des natures pétries d'une matière plus fine, capables de sentiments plus tendres et plus délicats que la masse des contemporains, mais ils semblent avoir été rares. Nul n'éprouvait encore le besoin de prêcher à l'humanité la dureté, la fierté, l'égoïsme ; nul ne s'était avisé qu'il fût nécessaire de les mettre en garde contre la pitié amollissante. La plupart étaient des soldats rudes ou des politiciens rusés ; les gens instruits, qui étaient les meilleurs, vivaient uniquement par l'intelligence ou l'imagination. Ceci revient à dire qu'il ne faut pas juger les hommes d'il y a trois cents ans d'après les mêmes règles que ceux d'aujourd'hui, qu'on ne doit pas attendre d'eux les mêmes vertus, ni les mêmes défauts.

Notre premier point sera donc de savoir si Jonson a jamais aimé, et d'abord s'il aima sa femme. Un pessimiste a dit qu'il y avait de bons mariages, mais qu'il n'en était pas de délicieux. Celui de Jonson n'a mérité ni l'un ni l'autre de ces deux qualificatifs, et l'on ne peut opposer son exemple au désenchantement de La Rochefoucauld. Il est à remarquer d'ailleurs que la vie conjugale des gens de lettres, autrefois du moins, n'était pas généralement très heureuse ; mais nous n'aurons pas l'indiscrétion d'en rechercher ici les raisons. Ce qu'il y eut peut-être d'affection au début entre sa femme et lui ne tarda pas à s'évanouir : admettons dans notre ignorance qu'il y eut des torts

des deux côtés. Il a dit rudement à Drummond qu'elle était « mégère », c'est-à-dire apparemment maussade, grinchue, désagréable, et qu'elle ne sut pas retenir à son triste foyer ce mari d'ailleurs peu commode ; mais ce n'est pas à nous de le lui reprocher. L'épouse a longtemps été considérée en pays saxon comme une façon de servante privilégiée, et cette conception du mariage autocratique aggrave les responsabilités du mari. Jonson déclarait d'ailleurs qu' « elle était honnête », c'est-à-dire qu'elle resta fidèle à la foi jurée ; c'est plus qu'on n'en peut dire de lui-même. Les renseignements qu'il a donnés à Drummond sur ce point, et que celui-ci nous a pieusement transmis, ne nous autorisent point à dire qu'il trompa sa femme, mais nous permettent de penser qu'il n'en était pas incapable. Si, comme il est possible, les deux anecdotes qu'il a racontées et que j'ai citées plus haut [1] sont antérieures à son mariage ou postérieures à son veuvage, elles montrent en tout cas qu'il n'avait pas horreur du péché d'adultère, qu'il avait même pour lui quelque préférence On pourra conclure aussi de ces détails que Jonson ne recherchait pas dans l'amour des satisfactions d'ordre très élevé. D'autre part, on ne trouve pas dans ses poésies une seule pièce illuminée de quelque passion ; les quatre Elégies amoureuses des *Sous-Bois*, qui marquent plus d'ardeur ou de fantaisie amoureuse, ne sont probablement pas de lui. Les autres pièces d'amour ou de galanterie qu'on y rencontre sont généralement bien tournées, mais assez froides ; tout le feu dont elles témoignent provient des modèles anciens. Dirai-je maintenant toute ma pensée ? C'est que la passion se concilie rarement avec la poésie : les gens vraiment épris et qui souffrent d'amour font rarement de beaux vers ; jusqu'à nos jours du moins, les grands poètes passionnés ont été fort rares. Catulle, le plus passionné des anciens, est une exception peut-être unique ; on sait ce qu'il faut penser de Dante et de Pétrarque ; les mystérieux sonnets de Shakespeare ne sont probablement que de merveilleux exercices littéraires ; seuls quelques vers de Spenser ont un accent ému qui sonne vrai. Dans les temps plus raprochés de nous, on a vu, il est vrai, de grands poètes inspirés par l'amour, Burns, Musset, H. Heine, Mrs. Browning : c'est que, toujours depuis Rousseau, nous avons mis plus de passion dans la littérature et plus de littérature dans la passion. Les hommes d'autrefois, comme beaucoup d'hommes d'aujourd'hui encore, mettaient

1. Voir plus haut, page 15.

moins de façons dans l'amour ; ils souffraient parfois d'inquiétude et de jalousie ; mais ils n'avaient pas appris à compliquer leur souffrance, à la rendre plus exquise et plus poignante à la fois. Des âmes délicates, comme celle de Spenser, chez qui la poésie conventionnelle importée d'Italie s'éclairait d'un sentiment vrai, étaient rares [1]. Les autres séparaient nettement leurs vers et leur vie ; ils fignolaient leurs sonnets tout en se disant morts d'amour, ils ne souffraient qu'en imagination les tourments qu'ils ont faits immortels, et je songe à Shakespeare en écrivant ceci. Jonson, lui, ne s'est pas posé en héros de roman ; il n'a point décrit de douleurs imaginaires, et ses vers d'amour sont uniquement des vers galants. Il se borne à louer les beaux yeux et les charmes de ses maîtresses avec plus de grâce et d'esprit que d'ardeur. Encore n'est-il pas bien sûr que les Charis qu'il célèbre aient réellement existé : les femmes qu'il a courtisées ne lui demandaient pas de vers, et probablement n'étaient pas de nature à en inspirer.

En résumé, la vie sentimentale de Jonson a été à peu près nulle : ce que nous appelons ainsi n'était pas encore inventé et ne s'est développé que beaucoup plus tard, lorsque la civilisation qui naissait alors en France fut passée en Angleterre à la Restauration. Jonson

1. Les beaux travaux de M. Sidney Lee (*Life of Shakespeare*, pp. 427-445 ; et *Elizabethan Sonnets*, Introduction) ont établi d'une façon rigoureuse et scientifique cette vérité longtemps contestée, pour ne pas dire insoupçonnée, que les sonnets de Sidney, de Drayton, de Shakespeare, étaient de simples exercices littéraires, où la part individuelle, autobiographique, se réduisait à presque rien. Il y eut en Angleterre, à la Renaissance, notamment pendant les dix dernières années du XVIe siècle, une étonnante profusion de recueils de sonnets. Mr. Lee a démontré avec une érudition lumineuse que les sonnettistes anglais, y compris les plus grands, ont emprunté à leurs prédécesseurs italiens et français les idées et les sentiments qui font la matière de leurs petits poèmes, mais qu'ils restent souvent jusque dans le détail de la forme tributaires des modèles étrangers. Spenser seul fait exception, car celle qu'il chante n'est pas une entité abstraite, mais la femme qu'il doit épouser. « Malgré cela l'inspiration directe est rare. Tel était le poids des chaînes conventionnelles qu'un Spenser lui-même ne pouvait les secouer » (C.-M. Garnier, *Revue Germanique*, janv. 1905, p. 118). Leur mérite assurément n'en est pas beaucoup diminué, car la forme est l'essentiel en poésie, et c'est dans l'heureux choix des expressions, dans le charme insaisissable et spontané de la musique, que gît presque toujours la beauté de ces petits morceaux. Le génial plagiaire, qui sait comme Shakespeare ou Sidney trouver le début triomphant ou la chute effective, efface et abolit l'œuvre antérieure dont il a fait le miel de sa poésie. Il ne faut rien exagérer d'ailleurs, et il reste dans ces jolies pièces, le départ fait, un élément personnel et national, qui ne laisse pas, chez les plus grands, d'être important ; mais l'intérêt qu'offre cette étude est purement littéraire ; elle n'apprend rien que sur les auteurs, elle ne nous renseigne pas sur leur vie.

ne dut demander à ses maîtresses qu'un peu de plaisir et à sa femme en plus quelques enfants : il ne leur a donné que fort peu de son cœur. On trouvera cette conception de l'amour assez grossière, et je conviens qu'elle n'est pas très relevée. Mais il est probable que ses contemporains n'y apportaient pas souvent plus d'idéal, et si nous faisons volontiers exception pour Shakespeare, nous ne sommes pas du tout sûrs qu'elle soit bien justifiée. C'étaient des gens simples à qui la civilisation n'avait pas encore appris à enguirlander leurs instincts de jolies phrases ; et d'ailleurs, en dehors de la très haute société où un misérable poète n'eût osé prétendre, les femmes étaient trop peu cultivées pour lui donner la réplique [1]. Voilà pourquoi ils

1. M. Fleay (*B. Chr.*, I, 324-5), avec son ingéniosité aventureuse, prête à Jonson une passion plus ou moins platonique pour lady Elisabeth Hatton, qui était, à l'en croire, « la plus jolie femme de la Cour ». Il suppose que la suite, intitulée *Charis* (*Underwoods*), était adressée à cette dame, et voici son argumentation. Le poète a vu cette Charis dans un masque nuptial, où elle représentait Vénus, dans un char traîné par des cygnes et des colombes, et conduisant à Whitehall les danses des Grâces de manière à faire envie à la Reine elle-même. « Sur quoi Charis, dit-il, le baisa (6-7) et resta avec lui depuis sur un pied de grande intimité (8-9-10). » Or, le seul masque (de Jonson) qui réponde à cette description est celui du 9 février 1608 (*Hue and Cry*), et « la Vénus de ce masque fut probablement lady Hatton ». Si l'on se reporte à la suite elle-même (on la trouvera traduite plus loin), la déduction paraîtra moins convaincante. D'abord il n'est nullement prouvé, ni probable, que lady H. figurât Vénus dans le Masque nuptial de 1608. Elle avait paru le mois d'avant dans le *Masque de Beauté*, parmi les Masquers qui entouraient la Reine, mais les gens du monde ne tenaient jamais que les rôles muets des danseurs, et celui de Vénus devait être rempli (comme alors tous les rôles de femmes) par un acteur. En outre, il n'est nulle part question d'un masque, et lorsque Jonson croit voir s'avancer Charis dans le char de Cythérée, je crois bien que c'est dans un rêve, éveillé ou non. Poursuivant son raisonnement, Fleay déclare que l'élégie 36 des *Sous-Bois* (G.-C., III, 306) est « manifestement écrite à la même dame », parce qu'il y est question de lèvres qui sont « des terres de baisers » et d'un front où l'Amour vient se baigner « dans le lait et les roses », comme dans la cinquième pièce de *Charis*. Je ferai observer sur ce point que Jonson ne se fait pas scrupule de répéter plusieurs fois la même expression lorsqu'elle lui paraît heureuse, surtout quand elle vient des anciens ; mais passons. Or, continue M. Fleay, la destinataire de cette Elégie « a un mari qui est la juste excuse de ce qu'on pourrait lui faire » ; et l'on sait d'autre part que lady E. Hatton avait épousé en secondes noces sir Edward Coke, qui répond très exactement à cette description. « Ceci identifie Charis avec Mrs Fitzdottrel dans *le Diable est un Sot* », où l'on retrouve en effet (II, ii ; G.-C., II, 237-8) les mêmes expressions que dans l'Elégie et d'autre part deux des trois strophes à Vénus (*Charis*, 4). Le rapprochement ne me paraît pas concluant, pour la raison que j'ai donnée plus haut : ce « bain de lait parsemé de roses » et ce « tertre amoureux » sont des formules que Jonson a adoptées une fois pour toutes et qu'il applique à toutes les beautés dont il fait l'inventaire. Mais remarquez, dit Fleay, que Fitzdottrel est de Norfolk, comme sir E. Coke ; et que Wittipol revient de voyage, comme Jonson, lorsqu'il obtient son audience de sa Dulcinée (I, ii). Donc

s'abandonnaient « à la bonne loi naturelle », au lieu de s'élever au-dessus d'elle ; et s'il ne faut pas lui en tenir rigueur, il est permis au moins de le regretter. L'amour paternel est un sentiment plus naturel, plus profond, et qui domine tous les autres dans le cœur de l'homme : la nature, qui songe avant tout à l'espèce, attache d'un lien plus fort l'homme à ses enfants qu'à leur mère. La chose apparaît bien chez les gens du peuple qui sont plus près d'elle, et le sentiment contraire, aujourd'hui plus fréquent, est une conquête assez récente de la civilisation. Il était plus rare au temps de Jonson, et ce

Wittipol est Jonson, et Mrs Fitzdottrel, lady Coke. Simples coïncidences. La pièce est d'ailleurs de 1616, et le voyage du poète en France date de 1613. D'ailleurs dans la première pièce de *Charis*, Jonson déclare qu'il a cinquante ans et s'excuse d'aimer à cet âge : ceci reporte le poème aux environs de 1622. Mais Fleay a réponse à tout : cette première pièce aurait été ajoutée après coup, pour détourner les soupçons, et semble adressée à la fille de Coke et de lady Hatton, lady Purbeck, la belle-sœur de Buckingham. En effet, dans le *Masque of Gipsies*, on trouve un madrigal à celle-ci où on lit encore :

> Though your either cheek discloses
> *Mingled baths of milk aud roses* ;
> Though your lips be *banks of blisses*,
> Where he plants and gathers *kisses*, etc. (III, 149.)

Cf. *Charis* I (in fin.). Lady Purbeck était trop jeune en 1608, et même en 1614 pour être titulaire de ces « bains laiteux » ; et Jonson n'a fait que les transférer de la mère à la fille, pour des raisons qu'on nous laisse à deviner. Cet échafaudage de conjectures assez compliqué me paraît reposer sur un terrain peu solide. Si les vers de Charis étaient écrits primitivement pour lady Hatton, elle devait être médiocrement flattée de voir le poète adresser à sa propre fille les mêmes compliments en termes identiques. Si lady Hatton était Charis (et Mrs Fitzdottrel), lady Purbeck était la dernière personne à qui Jonson pût adresser les vers cités plus haut. Fleay laisse, il est vrai, supposer qu'ils étaient de connivence ; mais tout ce roman me paraît bien romanesque pour le vieux Ben. La suite intitulée *Charis* donne l'impression d'un exercice littéraire, et le ton de badinage des derniers morceaux ne se concilie guère avec une passion vraie. Cette Charis est vraisemblablement « une Iris en l'air », et jusqu'à preuve du contraire, je ne crois pas que Jonson ait été amoureux de lady Hatton ou de lady Purbeck. Il ne fut peut-être pas insensible à sa beauté, mais jamais jusqu'à se mettre sur les rangs des adorateurs. Il était bien traité des grands et reçu dans leur intimité, à peu près comme un égal ; mais il y avait entre lui et une noble dame comme lady Hatton une distance infranchissable, qui ne lui permettait aucune espérance. S'il avait levé les yeux si haut et risqué une déclaration, même ambiguë, il aurait payé cher son impertinence. S'il a brûlé pour d'aristocratiques beautés, il a dû cacher « son martyre » et envelopper ses aveux d'un très grand mystère. L'emploi des mêmes expressions dans ces divers passages ne prouve absolument pas qu'il s'agisse de la même personne ; rien ne prouve non plus que Wittipol et Mrs Fitzdottrel correspondent à des originaux réels, et la dame à qui est adressée l'Elégie XXXVI était sans doute une jolie bourgeoise, plus accessible à ses vœux roturiers.

médiocre époux fut sans doute un assez bon père. Nous n'avons d'autres documents sur ce point que deux épitaphes composées par lui, pour sa fille Mary, morte à six mois, et pour son fils aîné, Benjamin, emporté par la peste de Londres à l'âge de sept ans. Mais il y a dans ces deux morceaux, dans le second surtout, une sincérité d'accent qui ne laisse aucun doute. Je le donne ici en manière de preuve, et sans le gâter d'une traduction :

Farewell, thou child of my right hand, and joy ;
My sin was too much hope of thee, loved boy :
Seven years thou wert lent to me, and I thee pay,
Exacted by thy fate, on the just day.
O, could I lose all father, now ! for why
Will man lament the state he should envy ?
To have so soon scaped world's, and flesh's rage,
And if no other misery, yet age !
Rest in soft peace, and asked, say here doth lie
BEN JONSON his best piece of Poetry :
For whose sake henceforth all his vows be such,
As what he loves may never like too much [1].

Une anecdote qui se rapporte au même fait peut trouver place également en cet endroit ; elle relate un cas de télépathie assez curieux, dont il est permis de tirer des conclusions favorables au poète. Il raconte à Drummond qu'étant à la campagne, chez sir Robert Cotton, au moment où le fléau ravageait la ville, il eut une vision où son fils lui apparut avec la marque d'une croix au front ; effrayé, il se mit à prier, et le matin venu, il alla trouver son vieux maître Camden pour lui dire son inquiétude. Celui-ci essaya de le calmer, mais au même instant arriva une lettre de sa femme, annonçant le malheur [2]. Est-il exagéré de penser que nous avons là un témoignage indirect, et d'autant plus probant, de la tendresse dont Jonson entourait ses

1. *Epigrams*, XLV, G.-C., III, 233.

2. *Conversations*, XIII (G.-C., III, 482). « When the king came in England at that tyme the pest was in London, he being in the country at sir Robert Cotton's house with old Cambden, he saw in a vision his eldest sone, then a child and at London, appear unto him with mark of a bloodie crosse on his forehead, as if it had been cutted with a suord, at which amazed he prayed unto God, and in the morning he came to Mr. Cambden's chamber to tell him ; who persuaded him it was but ane apprehension of his fantasie, at which he sould not be disjected ; in the mean tyme comes there letters from his wife of the death of that boy in the plague. He appeared to him (he said) of a manlie shape, and of that grouth he thinks he shall be at the resurrection. »

enfants, du moins ce fils aîné ? Comment expliquer en effet cette coïncidence étrange, sinon par la crainte même que lui inspirait cette peste maudite pour ce fils chéri ? La science expliquera sans doute un jour ces bizarres communications de pensées, qui nous paraissent aujourd'hui quasi surnaturelles ; jusque-là je veux surtout voir dans le curieux phénomène une preuve de sa tendresse paternelle. Je me plais à l'imaginer couvant ce premier-né, dont il avait rêvé de faire son plus beau poème, et commençant avec un délicieux orgueil son éducation. Qui dira combien ce premier chagrin, ce coup sournois de la Nature, a pu lui causer de douleur, quelle influence il put avoir sur son caractère et sur sa vie ? A-t-il vraiment appris dans cette leçon douloureuse à ne plus mettre autant de son cœur dans les choses qui lui étaient seulement prêtées, et qui pouvaient lui être réclamées d'un moment à l'autre ? Ou bien, comme il arrive, son orgueil a-t il été humilié, son cœur adouci par ces premières larmes que lui arrachait la Destinée ? Nous savons seulement « qu'il ne fut pas heureux dans ses enfants » et qu'il eut la douleur de les enterrer tous. Sans nous attendrir sur ces deuils, qui sont malheureusement trop fréquents, nous pouvons voir dans ces morts successives et dans la solitude qu'elles firent autour de Jonson une des raisons de la mélancolie qui l'accabla de bonne heure et qui attrista ses dernières années.

En réalité, mettant à part cette tendresse paternelle, qui est chose tellement commune et instinctive que l'absence en serait vraiment monstrueuse, le sentiment le plus vif qu'ait éprouvé notre poète semble avoir été l'amitié. Il eut beaucoup d'amis, et nous en avons dressé la liste plus haut, forcément incomplète : à ceux qui la trouveraient trop longue et qui seraient tentés de l'accuser de banalité, nous répondrons que dans le nombre il en distinguait particulièrement quelques-uns. Parmi les savants qu'il fréquentait volontiers, c'étaient Bacon, Selden et son vieux maître Camden ; parmi ses rivaux, les gens de lettres, c'étaient Donne, Chapman et sans doute aussi Shakespeare ; parmi les grands qui s'honoraient de le protéger, c'étaient lord Aubigny, lord Falkland, le comte de Newcastle. On trouvera que c'est encore trop peut-être et qu'à se disperser, à s'éparpiller ainsi, un sentiment perd toute sa valeur, comme un beau diament fragmenté en cent petites pierres : j'en conviendrai volontiers. L'amitié vraie, aussi rare, a-t-on dit, que l'amour véritable, ce sentiment viril et tendre, délicat et fort, plus pur que l'amour

et non moins jaloux, qui unissait d'un lien si serré la vie de Montaigne à celle de La Boétie, Ben Jonson n'en a pas connu la noble douceur. Au fond, comme la plupart des ambitieux, il a vécu presque uniquement par l'intelligence. Les heures les plus heureuses de sa vie furent celles qu'il passa dans sa bibliothèque, parmi ses livres et ses papiers, ou bien à la taverne, au milieu de ses spirituels compagnons. Et c'est pourquoi il eut des amis et n'eut point d'ami : l'amitié implique une âme fine et concentrée, discrète et profonde, ayant le goût du silence et de la rêverie, vivant par le cœur aussi bien que par la pensée ; et Jonson était à peu près le contraire de tout cela. Il a été surtout un bon camarade, un homme sociable, jouissant infiniment de la conversation des autres, lorsqu'ils étaient intelligents, de la sienne surtout lorsqu'un auditoire sympathique le mettait en verve. Il aimait surtout les idées, et je crois qu'il aimait ses amis surtout pour les idées qui leur étaient communes ; comme tous ceux qui sont doués d'une individualité forte, c'est lui-même qu'il aimait en autrui. Autoritaire, il considérait volontiers les autres comme une extension de sa propre personnalité ; il aimait en eux les qualités qui étaient siennes et qui partant lui étaient chères En somme, au point de vue sentimental, c'était un homme ordinaire et moyen. D'intelligence raisonnable et un peu froide, il n'a pas connu ces exaltations de la sensibilité, qui font les grands amoureux et les grands poètes, les apôtres et les saints Il a eu des amis, comme la plupart des hommes, qui n'étaient guère que des relations : il a eu des maîtresses qui n'ont jamais été que des distractions passagères. Il fut un médiocre mari, un père assez semblable aux autres, et je crois volontiers qu'il fut un bon fils, mais c'est là une simple supposition. Quant à ceux qu'il ne connaissait pas, dont le visage n'avait point pour lui de réalité, ils étaient comme inexistants, ils ne pouvaient pas émouvoir son imagination paisible ; les mots d'altruisme et de philanthropie n'existaient pas encore, et il n'était pas homme à les inventer.

Ceci nous amène à parler de ses sentiments religieux. Sans avoir de très nombreux renseignements, nous en avons assez pour nous former sur ce point une idée à peu près exacte. On sait que Jonson, fils d'un ministre protestant persécuté par Marie la Sanglante, changea de religion vers la vingt-cinquième année. C'était au temps qu'il était en prison pour l'affaire de Gabriel Spencer ; un prêtre catholique vint l'y visiter, dont notre homme prit la religion « de confiance ». Douze ans plus tard, il revint au protestantisme, et c'est

dans la confession de son père qu'il mourut. Une anecdote curieuse qu'il a racontée à Drummond se rattache à cet événement : « Quand il se réconcilia avec l'Église et qu'il cessa d'être récusant, la première fois qu'il communia, en gage de réconciliation véritable, il but tout le vin du calice [1] ». Gifford s'écrie à ce propos « que les sentiments de Jonson furent toujours forts, et que l'énergie de son caractère était marquée dans tous les actes de sa vie ». Nous verrons tantôt ce qu'il faut penser de cette explication et du fait qui la motive ; mais il importe auparavant de rechercher quelles ont pu être les raisons de cette double conversion. Nous avons dit qu'on ne saurait l'attribuer à des mobiles intéressés : Jonson n'avait rien à gagner, au contraire, en se faisant catholique vers 1598, à un moment où Elizabeth voyait des complots partout. Reste à expliquer son catholicisme, car tout le reste de sa vie, comme l'éducation qu'il dut recevoir, semblent tendre en sens contraire. N'ayant point l'explication vraie, on est réduit aux conjectures On peut se demander s'il n'y faut pas voir une sorte d'orgueil de l'impopularité, le goût de ces « causes vaincues » qui plaisaient à Caton. Comme ce personnage de Dickens, qui recherchait les occasions où le devoir serait plus difficile, Jonson rechercha souvent les situations qui semblaient plus glorieuses à sa conscience. Persuadé qu'il était bien au-dessus du vulgaire, et que la vertu consistait presque toujours à s'en distinguer, il se fit catholique lorsqu'il y avait danger à l'être, et précisément peut-être pour cela. Le catholicisme d'ailleurs, avec son esprit d'autorité, son caractère universel, sa hiérarchie régulière, l'antiquité de sa tradition, s'accordait mieux, sans doute, avec son goût de l'ordre et du général que l'individualisme protestant. Il était jeune encore, il avait l'imagination plus ardente, et le robuste bon sens qu'il nous semble incarner n'avait pas une mainmise aussi forte sur son esprit qu'il eut plus tard. Il faut tenir compte aussi des circonstances : Jonson était en prison, à la veille d'être condamné. Le prêtre fut probablement éloquent ; le poète ne discuta pas, n'en ayant ni le loisir ni les moyens : il accepta « de confiance » les consolations qu'on lui offrait. Le protestantisme est une religion plus intellectuelle ; le catholicisme parle davantage aux sentiments. Cela explique que, dans un moment de

1. *Conv.*, XIII (III, 483). « After he was reconciled to the Church and left off to be a recusant, at his first communion, in token of true reconciliation, he drank out all the full cup of wyne. »

crise, la prédication du missionnaire ait entraîné la raison du poète ; cela explique aussi que, la crise passée, il soit revenu à la confession de son enfance. Il y mit d'ailleurs le temps convenable, et l'on a vu qu'il rendit des services à ses coreligionnaires [1]. Plus tard, quand il

1. Il est intéressant de savoir exactement à quel moment, dans quelles circonstances, Jonson redevint protestant, ou plutôt cessa d'être réfractraire (*recusant*). Nous savons seulement qu'il resta « douze ans papiste. » Gifford supposait, sans en apporter la moindre preuve, que la première conversion du poète datait de 1594 : il en concluait gratuitement que sa femme, épousée au sortir de prison, appartenait également à l'Église romaine. « Le père de cette pensée », pour parler comme Henry IV, semble avoir été le désir de reculer cet événement jusqu'à un âge où il n'aurait pas eu pleine maturité d'esprit. Mais l'affirmation de Jonson est formelle : c'est lorsqu'il était en prison pour l'affaire de Gabriel Spencer, c'est-à-dire en 1598, « qu'il prit sa religion de confiance d'un prêtre qui le visita ». Ceci reporte son retour au protestantisme aux environs de 1610. On sait qu'il fut accusé par Northampton « de papisme et de trahison », soit à propos du *Séjan*, soit peut-être de la Conspiration des Poudres (Voir l'Appendice). Les termes dont se sert Drummond, qui rapporte la chose (*Conv.*, XIII, G.-C., III, 482), sont trop vagues pour qu'on puisse assigner une date à cette accusation, qui n'est pas nécessairement connexe à l'affaire du *Séjan*. Je la crois antérieure à la conspiration de Guy Fawkes ; le catholicisme de Jonson devait être à ce moment un fait notoire, puisqu'on le chargea de négocier officieusement avec un prêtre catholique pour obtenir des renseignements sur le complot. Ceci tendrait à prouver que, malgré son affiliation à l'Église romaine, il n'était point suspect d'hostilité au gouvernement. D'après certains termes de la lettre qu'il écrivit à Salisbury en cette occasion, je serais tenté de croire que sa deuxième conversion suivit la divulgation de l'attentat. Il dit au ministre que l'indignation causée par la conspiration et l'attitude des prêtres catholiques « enlèvera en une semaine 500 *gentlemen* à la religion ». Comme il était très attaché à son pays et déjà même à son roi, que d'autre part son catholicisme était probablement assez tiède, j'imagine qu'il choisit cette occasion propice pour rompre des liens qui commençaient à lui peser. La situation des catholiques en Angleterre à cette époque était peu enviable ; les lois pénales dirigées contre eux n'étaient point rapportées ; et même avant l'affaire des Poudres, on les avait appliquées avec plus de vigueur que jamais. (Lingard, *Hist. d'Angleterre*, trad. française, III, 123.) L'odieux complot ne fit que redoubler la haine générale contre les prêtres romains et les réfractaires. Des lois extrêmement sévères furent édictées contre eux ; et il fallait une foi bien robuste, qui selon moi manquait à Jonson, pour en braver les menaces. D'après les anciennes lois, quiconque ne fréquentait pas l'église était passible « d'une amende de 20 lbs. par mois (que l'on comptait par mois lunaire) ». (Lingard, *ibid*, II, 563.) D'après les nouvelles, « tout réfractaire était placé dans la même situation que s'il eût été excommunié nominativement ; sa maison pouvait être visitée, ses livres ou papiers ou meubles que l'on croyait avoir quelque rapport à son culte ou à sa religion pouvaient être brûlés. Tout réfractaire convaincu, tout individu soupçonné de catholicité, parce qu'il n'avait pas reçu deux fois le sacrement dans l'église protestante depuis les douze derniers mois devait prêter le nouveau serment d'allégeance..... Il était défendu aux catholiques réfractaires de paraître à la Cour, de demeurer à l'intérieur des barrières, ou à 10 milles des limites de Londres, ou de s'éloigner en aucune circonstance de plus de 5 milles de leur habitation sans un permis spécial signé du magistrat le

vit que les agissements séditieux des catholiques risquaient de compromettre la paix de l'État et d'un roi qui lui voulait du bien, il rentra dans le giron de l'Église anglicane. Il ne dut jamais être d'ailleurs un catholique bien fervent ; au fond il était de nature plus protestant que catholique ; ou plutôt il était assez indifférent à ces questions confessionnelles : nous allons essayer de le montrer.

Il y a, dans la note que Drummond écrivit le soir du départ de Jonson et qu'il ajouta aux *Conversations*, un trait qui me semble significatif : *For any religion, being versed in both*. Les mots manquent de précision, mais la phrase est claire ; elle signifie que notre poète avait su s'élever à cette rare vertu de tolérance, que le philosophe a d'ailleurs moins de peine à pratiquer que le croyant. Je ne veux pas dire assurément que Jonson ne fût pas un croyant ; les quelques pièces religieuses que nous trouvons dans son œuvre, et qui sont d'un accent sincère, montrent non seulement qu'il croyait en Dieu, mais qu'il était vraiment chrétien. Rien ne prouve d'ailleurs qu'elles datent du temps où le diable communément se fait ermite ; l'une d'elles est sûrement antérieure à 1616 et correspond probablement à sa première conversion. Mais sa religion, comme il arrive, ne le gênait pas beaucoup L'anecdote rapportée par Drummond et qui fait s'extasier Gifford sur la véhémence des sentiments de Jonson peut être interprétée d'une façon très différente, et j'y verrais plutôt pour ma part une assez irrévérencieuse plaisanterie ; en tout cas on

plus proche » (Lingard, *ibid.*, III, 138-9). Sans doute ces lois d'exception n'étaient pas appliquées dans toute leur rigueur, on fermait les yeux sur les délinquants qui consentaient à prêter le nouveau serment d'allégeance, ce que Jonson n'aurait pas hésité à faire. Mais, s'il n'était qu'un petit personnage, on savait cependant qu'il avait été catholique ; il avait déjà été inquiété à cause de sa religion ; s'il avait des amis puissants, il avait aussi bien des ennemis ; d'ailleurs sa situation à la Cour n'était pas encore bien solide, il n'était pas devenu indispensable. Pour ne pas contrister quelques-uns des ses coreligionnaires, pour ne pas avoir l'air de les abandonner dans l'infortune et le danger, allait-il s'exposer à la persécution ? Sans doute il l'aurait fait, car il était brave, s'il avait été plus convaincu de la vérité de sa cause. Mais la ferveur première du néophyte s'était refroidie ; et la persécution, qui réchauffe le zèle des ardents, éteint celui des tièdes. Il laissa passer quelque temps par convenance, puis il retourna au protestantisme, c'est-à-dire qu'il reparut à l'église et reçut le sacrement sous les deux espèces, dans les conditions que l'on sait. La grosse difficulté qui s'oppose à notre hypothèse est le témoignage de Drummond : « il resta 12 ans papiste. » Mais il se pourrait qu'il y ait là une erreur de lecture. Drummond, comme la plupart des contemporains, devait employer les chiffres romains : n'a-t-on pu prendre un VII pour un XII ? Il faudrait pouvoir consulter le manuscrit des *Conversations* ; malheureusement il n'existe plus.

n'en saurait tirer aucune conclusion, pour ou contre lui. Un autre propos, également conservé par le seigneur de Hawthornden, mérite un peu plus d'attention. « Il a envie d'entrer dans les ordres, dit-il (c'était en 1619), et s'il pouvait avoir la faveur de faire un sermon devant le roi, il se soucierait peu de ce qui pourrait advenir dans la suite ; car il ne saurait flatter, même s'il voyait la Mort devant lui[1]. » La première proposition est-elle une simple boutade pour amener la seconde, ou bien Jonson a-t-il eu réellement la pensée d'entrer dans l'Église ? On ne saurait rien affirmer, mais la chose n'est pas impossible, si étrange qu'elle nous paraisse au premier abord. Il avait sous les yeux l'exemple de deux hommes de lettres, qui étaient entrés en religion assez tard et qui avaient fait un beau chemin, le Dr Hall et le Dr Donne. Peut-être envia-t-il leur sort, ne se croyant pas moins bien doué pour faire un évêque, et rien ne s'y fût opposé. On sourit cependant à voir dans la pensée l'auteur du *Renard*, la mitre en tête et la crosse en main. Sans doute ce n'était ni le savoir ni le talent qui lui manquaient, et il aurait su mettre sa vie d'accord avec ses fonctions vénérables ; mais on a l'impression que la foi de ce pasteur n'aurait pas été des plus vives. Beaucoup d'évêques anglicans du XVIIIe siècle n'ont pas été plus ardents, je le sais ; mais précisément ils semblent plutôt nés pour faire œuvre de philosophes que pour « enseigner les nations ». Jonson était un esprit de même famille, un homme d'intelligence calme et modérée, point sceptique, mais raisonneur, j'entends ami de la raison avant tout. Il n'a probablement jamais douté de la divinité de Jésus-Christ, ou si le doute l'a assailli, il l'a résolument combattu ; mais dans sa religion la morale avait plus d'importance que le dogme. Son esprit robuste et large voyait plutôt les ressemblances que les différences entre les deux religions qu'il avait pratiquées, et que séparait surtout la question d'obédience : il fut anglican parce qu'Anglais, et plus Anglais qu'anglican. Mais son état d'esprit était au fond l'indifférence.

1. *Conv.* XIII (G.-C., III, 484). « He heth a minde to be a churchman, and so he might have favour to make one sermon to the King, he careth not what therafter sould befall him ; for he would not flatter though he saw Death. » On trouve dans une lettre de Chamberlain à Carleton (17 nov. 1621) un passage assez curieux qui prouve que les ambitions ecclésiastiques de Jonson n'auraient étonné personne : « The Lord Keeper was consecrated by several Bishops as the other new Bishops will be ; Dr Donne is to be Dean of Saint Paul's. So that if Ben Jonson could be Dean of Westminster, Saint Paul, Westminster and Christchurch would each have a poetical Dean. » (*Cal. State Papers. Dom.* James I, vol. 123, 109.)

Il était chrétien comme tout homme est forcé de l'être, malgré qu'il en ait, puisque la doctrine de Jésus, dans son fond essentiel, n'est que l'expression la plus haute et la plus généreuse de la morale sociale, et qu'on n'en concevait point d'autre à cette époque. Il était même chrétien en fait, puisqu'il croyait à la divinité de Jésus et qu'il implorait son secours dans les crises douloureuses de son existence. Mais sa religion ne l'empêchait pas de vivre à peu près comme un païen, de n'écouter que la raison dans la conduite de sa vie ; il n'était pas toujours résigné, ni charitable, et l'humilité, comme on sait, n'était pas sa vertu maîtresse. Surtout il n'avait pas l'esprit religieux, ou plutôt (car l'esprit religieux signifie uniquement le sérieux moral, et on ne peut lui retirer cela) il n'avait pas l'amour de Dieu, ce sentiment d'affection reconnaissante, de vénération filiale, qui est plus souvent sur les lèvres que dans les cœurs. Sa religion était plus intellectuelle que sentimentale, et consistait bien plus à lire et méditer les Pères qu'à aimer son prochain et adorer Dieu [1]. Dieu a toujours été pour lui une catégorie de la pensée abstraite, une entité métaphysique, et non pas cette réalité lointaine, « le Père commun qui est dans les cieux ».

Il serait inexact pourtant de dire que la sensibilité chez Jonson était réduite à presque rien : elle s'est manifestée du moins sous forme négative. Les hommes sont rarement très bons, mais ils sont rarement très méchants : ils se maintiennent à l'ordinaire dans un état moyen que je qualifierai de vertu platonique. « Amis de la vertu plutôt que vertueux », ils considèrent que la haine du mal est le commencement de la sagesse et ne vont pas au delà. Il est beaucoup plus difficile d'aimer que de haïr, comme il est plus difficile de créer que de critiquer, et généralement de faire œuvre positive. Jonson n'est pas un homme exceptionnel à cet égard. S'il n'a pas eu d'ami digne de ce beau nom, il a eu beaucoup d'ennemis ; il ne savait pas

1. Nous savons par son propre témoignage qu'il avait recueilli de nombreuses notes sur les questions religieuses : elles ont toutes disparu dans l'incendie de sa bibliothèque. Cf. *Execration upon Vulcan* (G.-C., III, 321).

(And twice twelve years stored up humanity)
With humble gleanings in divinity,
After the Fathers and those wiser guides,
Whom faction had not drawn to study sides.

Le dernier vers pourrait être interprété comme une confirmation du mot de Drummond ; je crois plutôt qu'il fait allusion aux querelles des épiscopaux et des puritains.

aimer, mais il savait haïr. Nous avons montré que s'il eut de nombreuses querelles avec ses confrères en littérature, il avait raison contre eux presque toujours ; on peut affirmer que, dans ses autres querelles, il eut toujours raison contre ses adversaires. S'il détestait les méchants poètes, il détestait plus encore les méchantes gens ; et l'on pourrait soutenir qu'il n'a détesté les méchants poètes que lorsqu'ils se doublaient de poètes méchants. Ses démêlés avec Marston et Inigo Jones ne furent qu'à moitié littéraires ; et en dehors de ces deux adversaires, il n'eut pas de querelles à proprement parler. On l'a accusé de méchanceté, d'envie ; on a prétendu qu'il prenait plaisir à médire des uns et des autres, qu'il éprouvait une joie mauvaise à constater les défauts de ses contemporains, au point de les grossir et de les charger. A toutes ces accusations sans preuves, on peut opposer le plus formel démenti. Jonson était pessimiste, et il a vu surtout les défauts de son temps ; mais son pessimisme n'avait rien de systématique et ne l'empêchait pas de rendre justice aux vertus qu'il a rencontrées. Le pessimisme, qui est généralement une affaire de tempérament, de complexion physique, n'implique aucunement la malignité : on peut dire au contraire qu'il marque un fond de bonté vraie, un regret plus ou moins amer de la disproportion choquante entre le monde tel qu'il devrait être et le monde tel qu'on le voit. « C'est l'optimisme qui est sans cœur », a dit M. J. Lemaître [1], et parlant de l'optimisme systématique, qui veut ignorer les souffrances et les misères de la vie, il a raison. Mais si Jonson a attaqué avec âpreté, avec virulence, les avares, les hypocrites, les vicieux, et tous les méchants, qui soutiendra que ce soit par méchanceté, par envie surtout ? Toute son œuvre est animée d'un grand souffle satirique ; mais cette ardeur même qui l'emporte contre le vice est une marque de noblesse et de vertu. On remarquera d'ailleurs qu'il s'en prend très rarement aux individus, qu'il s'en tient d'ordinaire à des critiques générales, auxquelles on ne peut refuser de s'associer. Il a pu se laisser égarer parfois dans l'appréciation des personnes, par des divergences d'idées politiques ou littéraires ; il a pu se montrer trop sévère par exemple pour les Puritains, en ne distinguant pas suffisamment entre les tartuffes et autres. Mais on peut affirmer que toutes ces antipathies, ces haines vigoureuses ne reposaient jamais sur des sentiments personnels et

1. *Les Contemporains*, 1re série, page 73, art. sur Sully-Prudhomme.

intéressés. S'il a détesté les Butter et les Gill, les Wither et les Darrel, c'est qu'ils étaient vraiment détestables, et s'il a eu le courage de le dire, il faut l'en féliciter et non l'en blâmer.

Jusqu'ici nous n'avons guère procédé que par négations : nous avons montré ce que Ben Jonson n'était pas ; voyons maintenant ce qu'il fut. Beaucoup d'hommes se contenteraient de cette description négative, n'ayant que des instincts et point de sentiments, des désirs et point de volontés, comme ils n'ont que des apparences d'idées et non point de pensées par eux-mêmes Mais il est clair que Jonson n'est pas de ceux-là : non seulement il a ses idées à lui, autant qu'un homme peut être indépendant de son temps et du passé, mais il n'est pas moins remarquable par son caractère que par son talent. Le mot, comme la plupart des mots abstraits, a plusieurs sens enchevêtrés : ainsi pourrait-on dire de bien des gens que leur vrai caractère est de n'en point avoir. Si l'on veut adopter les divisions commodes de la psychologie d'école, intelligence, sensibilité, volonté, on peut dire que le caractère est l'ensemble de ces trois facultés, ou le groupement des deux dernières, ou la troisième toute seule. Chez l'homme prédomine en général l'intelligence, et la sensibilité chez la femme ; mais ce qui constitue vraiment le caractère, c'est la volonté, dont on ne saurait dire en somme si elle a été départie à l'un plus qu'à l'autre sexe. Nous allons voir que Jonson n'en manquait pas. La sensibilité était chez lui médiocre, ou plutôt, comme il arrive, elle était concentrée, repliée sur elle-même, muée en amour-propre, en égoïsme ; ou, si l'on veut, l'intelligence vigoureuse en avait accaparé la place. La volonté en revanche était robuste et bien trempée ; les qualités qui font le caractère étaient bien développées chez lui.

Et d'abord l'avait-il bon ou mauvais ? C'est une question qui intéressait surtout les contemporains, mais qui n'est pas indifférente à la postérité ; et, mieux vaut l'avouer tout de suite, il est probable qu'il l'avait mauvais. Il convient ici de citer le portrait qu'a fait de lui Drummond et qu'il a ajouté aux *Conversations* : c'est le document le plus important que nous ayons sur le caractère de Jonson, mais on sait qu'il ne faut accepter ses jugements que sous bénéfice d'inventaire. « Il est grand louangeur et ami de soi-même, grand mépriseur et dédaigneur d'autrui ; plus prompt à perdre un ami qu'un bon mot ; jaloux de toute action et de toute parole de ceux qui l'entourent (surtout après boire, qui est un des éléments où il vit) ;

dissimulateur des mauvaises qualités qui règnent en lui, se vantant de quelques bonnes qu'il ne possède point ; il ne juge rien de bon que ce qu'ont fait ou dit certains de ses amis ou compatriotes, ou lui-même ; passionné dans la bonté comme dans la colère ; insoucieux de gagner ou de garder ; vindicatif, mais si on lui tient tête, (furieux) contre lui-même. Pour les deux religions, étant versé dans l'une et dans l'autre. Il interprète souvent au pire sens les meilleurs actes et paroles [1]. » Le portrait est mal fait, décousu, peu clair, et Drummond y aurait mis sans doute un peu plus d'ordre s'il l'avait destiné à la postérité. D'autre part, il n'est pas très flatteur ; il est même fort poussé au noir, et ceci doit nous donner l'éveil [2]. On sait d'ailleurs

1. *Conversations* (G.-C., III, 494). « January 19 1619. He is a great lover and praiser of himself ; a contemner and scorner of others ; given rather to losse a friend than a jest ; jealous of every word and action of those about him (especially after drinke, which is one of the elements in which he liveth) : a dissembler of ill parts which raigne in him, a bragger of some good that he wanteth ; thinketh nothing well bot what either he himself or some of his friends and countrymen hath said or done ; he is passionately kynde and angry ; careless either to gaine or keep ; vindicative, but, if he be well answered, at himself. For any religion, as being versed in both. Interpreteth best sayings and deeds often to the worst. Oppressed with fantasie, which hath ever mastered his reason, a generall disease in many poets. His inventions are smooth and easie ; but above all he excelleth in a Translation. »

2. Devant ce portrait malveillant, il convient de se demander ce que vaut le témoignage de Drummond. Gifford, qui ne connaissait des *Conversations* que le texte maquillé de Shiels (dans les *Vies des Poètes* de Colley Cibber), a accusé Drummond d'être un détestable hypocrite, qui accablait son hôte de protestations affectueuses, dont il ne pensait pas un traître mot. Laing, qui a eu la chance de découvrir le texte exact des *Conversations*, et Cunningham, qui eut la bonne pensée de l'ajouter à sa réimpression de Gifford, ont défendu leur auteur avec une indulgence éditoriale. Au fond, sinon dans la forme, qui est toujours d'une véhémence inconsidérée, c'est Gifford qui semble avoir raison. Les *Conversations* sont évidemment exactes, et le seul défaut qu'on puisse y relever, c'est leur brièveté sèche, qui rend la phrase de Drummond parfois obscure et qui doit souvent trahir la pensée de Jonson. Je ne crois pas que Drummond ait délibérément altéré les propos de son hôte, mais il n'en a pas toujours compris la portée, il n'a pas fait la part des circonstances, il n'a pas noté les correctifs qui précisent l'idée principale et la justifient. En dehors de ces petites injustices par omission ou incompréhension, on voit percer çà et là un peu de malveillance, qui doit nous mettre en garde contre le jugement de Drummond et atténuer la sévérité du nôtre. On a vu plus haut l'opinion de Jonson sur Sylvester et pourquoi elle avait varié entre 1605 et 1619 : c'est que dans l'intervalle il avait pu conférer l'original et la traduction. Plus loin Jonson donne son appréciation sur divers poètes étrangers, Pétrarque, Guarini, Ronsard ; « mais tout ceci, ajoute Drummond, ne signifie rien, puisqu'il n'a jamais compris le français ni l'italien ». Cette assertion dédaigneuse semble en contradiction avec le propos de Jonson cité plus haut, qui montre qu'il savait

que l'honnête Écossais a eu le tort de prendre au pied de la lettre tout ce que son hôte lui contait le soir, au coin du feu, en vidant force pots de *sack* et sans peser ses mots. Il faut donc examiner soigneusement ses dires, faire la part de l'exagération, et l'on pourra se convaincre que Jonson n'était point du tout si mauvais. On verra en outre dans son œuvre, et dans les propos rapportés par Drummond lui-même, qu'il y avait dans son caractère de très belles parties, dont l'autre n'a pas soufflé mot, qu'il n'a pas eu l'occasion de constater peut-être, mais qui rachètent bien des fautes, inhérentes à l'humaine imperfection.

Ainsi, pour revenir au point dont on a dévié : avait-il bon ou mauvais caractère ? Nous avons dit qu'il l'avait mauvais ; mais il faut s'entendre. Ce que nous appelons bon caractère, lorsqu'il n'est pas une marque de veulerie, n'est qu'une forme de la politesse. Chacun assurément, à moins d'être un saint, a ses antipathies, ses ennuis, ses contrariétés, ses impatiences ; mais il est plus décent de les garder pour soi, de ne pas les étaler à la face du monde. Or les compatriotes de Jonson sont généralement, pour qui les connaît, fort aimables et courtois ; mais il n'en a pas toujours été ainsi ; on n'avait point encore appris de son temps cette honnête dissimulation, qui s'intitule politesse. N'étant guère accoutumés à la vie des salons et à la société des femmes, ils n'avaient pas pris l'habitude de se contenir ; ils cédaient à l'impulsion spontanée qui porte l'homme à se venger, d'un geste irrité, d'un mot prompt, que la charité ou la simple prudence commanderaient souvent de réfréner. Jonson, très franc, n'a jamais pu s'imposer cette contrainte : il était tout

au moins le français. Il le savait probablement moins bien que Drummond, qui était très versé dans les langues étrangères ; mais tout de même il le « comprenait ». Nous prenons donc ici Drummond en flagrant délit de malveillance, et il ne faut par conséquent accepter ses appréciations sur Jonson que sous bénéfice d'inventaire : en réalité, les deux hommes n'étaient pas faits pour se bien comprendre. L'auteur du *Renard* ne devait pas goûter beaucoup le talent gracieux, un peu mièvre, de Drummond ; celui-ci se sentait écrasé devant la vigoureuse et encombrante personnalité de son hôte. D'où la petite note médiocrement flatteuse que nous trouvons au bout des *Conversations*. Il est possible aussi qu'il y ait eu quelque petite pique entre les deux auteurs, que Jonson ait, sans le savoir ou le vouloir, blessé Drummond ; mais il est évident qu'il n'y avait pas entre eux d'affinités naturelles. Jonson fut toujours cordial et affectueux ; Drummond lui répondait sur le même ton, en l'accablant de protestations d'amitié. Même en tenant compte des habitudes du temps, où les plumes ne rougissaient guère, cette attitude ne nous inspire pas une confiance absolue dans le Laird de Hawthornden.

de premier mouvement, et lorsqu'il ne pouvait rien dire, ce qu'il pensait devait néanmoins transparaître sur son visage. Très orgueilleux d'ailleurs, susceptible comme un poète, et non pas seulement pour ses vers, il était généralement satisfait de lui-même ; il n'aimait point la critique, ou ce qui y ressemblait tant soit peu. Il n'avait nullement l'esprit évangélique et ne pardonnait pas une attaque, si justifiée qu'elle puisse nous paraître : de là ses deux grandes querelles, et toutes celles qui n'ont pas laissé trace dans son œuvre ; de là les nombreux ennemis qu'il s'était faits. Ajoutons que, malgré de robustes apparences, il était de constitution maladive ; il était hypocondriaque, c'est-à-dire, suivant la médecine du temps, mélancolique ou atrabilaire, en prenant les mots dans toute leur force de sens. Les excès de boisson qu'il a commis et que les mœurs du temps ne suffisent pas à excuser ont forcément aggravé son état. Ces mauvaises dispositions physiques, sauf chez certaines âmes exceptionnelles, qui savent dominer le corps et lui imposer silence, donnent d'ordinaire à l'esprit un tour chagrin, morose, disons le mot : grincheux. L'âge et la maladie, la pauvreté surtout, ne firent qu'accentuer ce côté de son caractère, d'autant qu'il avait de son mérite une idée très haute, et le succès de rivaux médiocres, sans le rendre jaloux, le blessait dans son amour-propre. Mais, même avant la période du déclin et de l'adversité, il n'était pas de ceux qui sont toujours satisfaits de tout. Sans envier le succès de mauvais aloi des méchants écrivains, ni l'injuste bonheur des malhonnêtes gens, il devait enrager souvent de voir le train du monde et exhaler sa bile en mots impatientés. Il n'était nullement misanthrope, mais il y avait de l'Alceste en lui : or les gens qui ont mauvais caractère ne sont pas toujours les moins bons. Le scepticisme aimable et dédaigneux de Philinte est plus prudent, plus sage, mais il marque aussi un peu de calcul, souvent même un peu de fausseté. L'honnête homme idéal reste entre les deux ; pourtant, s'il fallait choisir entre l'un et l'autre, n'est-ce pas le premier qu'on préférerait pour ami ? Philinte est plus facile à vivre ; Alceste est plus sûr, plus franc, meilleur en somme, et nous lui passerons volontiers quelques accès de mauvaise humeur pour sa belle sincérité. Si Jonson a eu les nobles qualités du héros de notre Molière, pardonnons-lui d'avoir eu ses petits défauts. Ce mécontentement chronique des gens et des choses, qui leur est commun, va généralement avec l'orgueil, mais il n'en procède pas uniquement : Philinte au fond, avec son flegme philo-

sophe, a bien plus de mépris pour les hommes. Drummond, qui n'était pas un psychologue bien subtil, n'a pas su les distinguer ; il n'a voulu voir dans Jonson « qu'un grand ami et louangeur de soi-même, grand mépriseur et dédaigneur d'autrui ». Nous allons montrer, par son propre témoignage, l'inexactitude de sa conclusion.

Et d'abord il avait des amis : Drummond en convient lui-même, puisqu'il l'accuse de les perdre pour un bon mot. Nous avons déjà énuméré les grands personnages qui recherchaient son amitié et que ne menait pas, assurément, la peur de ses critiques. Nous avons vu ce qu'il pense de ses confrères en poésie : il n'a pas dit du mal de tous, il en a loué plusieurs, et quelques-uns vivaient familièrement avec lui. Bref, il avait des amis, beaucoup d'amis même, et qui lui étaient sincèrement attachés. Il est donc inexact de dire qu'il fut « grand mépriseur et dédaigneur d'autrui » ; peut-être était-il assez difficile à satisfaire, peut-être attachait-il trop d'importance aux dons de l'esprit ; mais il n'était point du tout dénué de la faculté d'admiration et incapable de justice envers ses contemporains. De Bacon, de Camden, de Selden, et j'ajouterais de Shakespeare, il a parlé avec le plus grand respect ; et il a dit du bien de quantité d'autres, écrivains ou non. Quant à la phrase de Drummond que je rappelais au début de ce paragraphe, c'est une formule toute faite et qu'on ne saurait prendre au mot. La vérité, c'est que Jonson était d'esprit très absolu, très tranchant, très partial ; il ne disait pas sottement :

Nul n'aura de l'esprit hors nous et nos amis,

mais il n'était pas éloigné de le penser. « Il ne trouve rien de bon que ce qu'il a fait ou dit, ou bien certains de ses amis et compatriotes » : sous la phrase piquée du poète écossais, on voit percer la vérité. Jonson était très entiché de ses amis, qu'il a choisis précisément parce qu'ils sont, à ses yeux, les plus remarquables, les plus savants, les plus honnêtes ; dont il estime d'autant plus le jugement d'ailleurs, qu'ils le révèrent à ce moment comme une sorte de roi de la poésie. Et en effet, quoiqu'il juge assez bien d'ordinaire des choses de l'esprit, cette camaraderie de la *Sirène* et de l'*Apollon* le rend parfois trop indulgent pour tel ou tel rimailleur sans génie, qui applique consciencieusement les règles du maître ou qui a su lui tenir tête, le verre à la main. Mais si c'est là de mauvaise critique,

cela ne prouve rien contre son caractère, puisqu'il ne s'appliquait point jalousement à ravaler le talent des autres, mais qu'il recherchait pour amis ceux qui en avaient. Le mot de Philaminte est précisément admirable, parce qu'il exprime sous une forme finement comique un sentiment très répandu chez les gens, hommes ou femmes, qui sont doués comme Jonson d'une personnalité très intense : les amis sont comme une extension d'une individualité débordante, et on les défend, on les aime avec la vivacité de l'amour-propre. Ceci explique encore un des mots de Drummond : « il est passionnément bon et irrité », c'est-à-dire aussi prompt à la bienveillance qu'à la colère, et le personnage est maintenant complet. Très vif et tout plein de lui-même, d'un tempérament maussade et maladif, qui le rend souvent sombre et grincheux, d'un orgueil extrême, presque illimité, d'une intelligence puissante et d'une honnêteté parfaite, il est difficile à satisfaire, trouve vite très exagérées les louanges qu'on donne aux autres, et protestera volontiers par une boutade injustement sévère ; en revanche, pour ceux dont il estime l'esprit et le caractère, il est très dévoué, les adoptant pour ainsi dire et les aimant comme lui-même, les couvrant d'éloges et toujours prêt à leur rendre service ; naturellement impatient de toute critique, et vindicatif contre ceux qui l'ont attaqué, mais le premier à rire d'un trait heureux lancé contre lui ; très prompt à s'emporter contre un de ses amis pour un mot qui lui aura déplu, mais sans lui en vouloir l'instant d'après ; en somme, un homme comme sont la plupart, ni très bon, ni très mauvais, capable de détester ses ennemis, mais aussi d'aimer ses amis, et c'est déjà bien quelque chose.

Très franc surtout, ce qui vaut mieux, car on n'en saurait dire autant de tout le monde. Si l'orgueil était sa passion maîtresse, la franchise était la première vertu de Jonson. C'est une des vertus de sa race, sinon toujours de sa nation ; mais il l'a portée au plus haut point. On jurerait qu'il n'a jamais dit un mensonge ; bien plus, qu'il n'a jamais su flatter ! Pourtant c'était un talent qui aurait pu lui être utile, qui pouvait même être nécessaire : son orgueil ici le protégea. S'il écrivit surtout pour le théâtre, c'est par nécessité plus que par goût, mais aussi par fierté naturelle, pour n'avoir pas à solliciter par de flatteuses dédicaces l'appui d'un grand personnage pour un livre qui ne se vend pas. Il est vrai que le dramatiste, au lieu d'être dans la dépendance d'un grand seigneur, est dans la dépendance du public ; mais

on sait que l'auteur du *Renard* ne s'embarrassait pas des considérations de simple prudence et ne lui mâchait pas à l'occasion de dures vérités. D'autre part, quand il eut à tourner des compliments pour le Roi ou la famille royale, il s'en tira toujours de façon à satisfaire leur vanité, sans qu'on pût l'accuser de n'être pas sincère. C'est là pourtant une des critiques qu'on lui jette ordinairement au visage : il n'y a pas lieu de s'en étonner. Le ton de flagornerie éhontée qu'on adoptait alors vis-à-vis des « grandeurs de chair » répugne aujourd'hui à notre fierté démocratique ; et les vers de Jonson ont le dangereux avantage d'être mieux connus que beaucoup d'autres. C'est pourquoi nous nous scandalisons parfois des louanges hyperboliques qu'il adresse au monarque ou à tel grand seigneur médiocre ; mais il faut juger des choses d'après les idées du temps, et ce que nous regardons comme une outrance impardonnable paraissait peut-être une louange avare ou chichement mesurée. Au fond, quand on songe aux entassements de superlatifs dont on écrasait sans vergogne les souverains ou les puissants du jour, on est frappé de la discrétion que Jonson apporte dans la louange. A y regarder d'un peu près, on verra que les compliments qu'il décerne ne sont souvent que l'expression de la reconnaissance ou d'une admiration vraie ; et tous les personnages qu'il a célébrés semblent avoir été dignes de cet honneur. Si parfois nous trouvons qu'il force la note, si nous jugeons plus sévèrement des gens qu'il a couverts d'éloges, on conviendra qu'il n'est pas toujours très facile de juger équitablement ses contemporains. On doit reconnaître que ses épigrammes louangeuses, si le ton choque nos habitudes, n'ont jamais manqué de sincérité, et l'on n'en peut dire autant de tous ses rivaux [1]. D'autre part, il faut mettre en regard de ces exagérations fâcheuses quelques traits courageux de franchise qui en corrigent l'impression. On le voit par exemple déclarer au prince Charles qu'Inigo Jones, son protégé, « est le plus grand vilain qui soit au monde » « L'architecte l'ayant accusé de l'avoir appelé sot derrière son dos, il le nia ; mais il reconnut qu'il avait dit : « C'est un parfait coquin » et il le maintint. [2] » Nous avons vu qu'il se disait

1. Sur les rapports de Jonson avec le Roi et les grands, voir l'Appendice.

2. *Conv.*, XVII (G.-C., III, 488). « He said to Prince Charles of Inigo Jones, that when he wanted words to express the greatest villaine in the world, he would called (*sic*) him ane Inigo. Jones having accused him for naming him, behind his back, A foole : he denied it ; but, says he, I said He was ane arrant knave, and I avouch it. »

incapable de flatter, même en face de la mort, et nous l'entendons en effet déclarer au roi Jacques « que son maître G. Buchanan avait corrompu son oreille quand il était jeune, et lui avait appris à chanter les vers quand il aurait dû les réciter [1] ». Etant donné le langage qu'on tenait aux souverains d'ordinaire en ces temps de superstition monarchique, il y avait un assez beau courage dans cette petite observation. Si nous connaissions mieux sa vie, s'il était resté plus longtemps à Hawthornden, si Drummond avait été un Boswell, nous aurions probablement d'autres exemples de cette véracité fière, qui est un des éléments principaux de son caractère. Je me contenterai de citer cette phrase, également rapportée dans les *Conversations : « Of all styles he loved most to be named honest, and hath of that one hundred letters so naming him*[2] ». Je la laisse en anglais pour n'en pas trahir la portée par une interprétation tendancieuse, mais je ne doute pas que le mot « honest » n'ait ici le sens de « vrai », de « véritable ». La vérité fut le culte de sa vie, comme la littérature en fut la passion : il était incapable de dire un mensonge, et le plus petit mot de flatterie lui aurait écorché la bouche. Il était la sincérité même, jusqu'à dire aux gens haut placés des vérités désagréables, jusqu'à rester au-dessous de sa pensée lorsqu'il n'aurait pu que gagner à la dire entière : cela efface bien des superlatifs hyperboliques et lui conciliera l'estime des « honnêtes gens ».

Cette absolue franchise est d'autant plus admirable qu'il n'était pas riche : il est plus facile d'être très sincère quand on est tout à fait indépendant. Or Jonson dépendait du public, des grands, du Roi ; mais tout l'or du monde ne lui aurait pas fait commettre une bassesse, ni dépasser d'un trait la vérité. En fait, il n'attachait aucun prix à l'argent : Drummond lui reconnaît au moins cette qualité, qu'il jugeait peut-être médiocre : « insoucieux de gagner ou de garder ». Lors de sa visite en Écosse, il déclarait n'avoir pas tiré de toutes ses pièces antérieures plus de 200 livres, ce qui n'était guère, même au prix où était alors l'argent [3]. S'il avait voulu écrire pour le public au lieu d'écrire contre lui, il aurait pu certainement gagner davantage ; mais

1. *Conv.*, XVII (G.-C., III, 490). « He said to the King, his master, M. G. Buchanan, had corrupted his eare when young, and learned him to sing verses when he sould have read them. »

2. *Conv.*, XVIII (G.-C., III, 493).

3. *Conv.*, XVII (G.-C., 490). « Of all his playes he never gained two hundreth pounds. »

il estimait que de « sales écus » ne valaient pas que l'on mentît à ses principes, que l'on bâclât trois comédies dans le temps d'en composer une. Il est vrai qu'il touchait diverses pensions de côté et d'autre, que les *Masques royaux* devaient lui être payés largement. Mais il était de ceux qui n'ont jamais assez : il ignorait l'économie, et même l'arithmétique, ce qui ne laisse pas d'étonner d'un esprit si pondéré, si raisonnable. Son excuse est qu'il dépensait pour les autres autant et peut-être plus que pour lui. Sans prendre au pied de la lettre ce qu'il dit de la pauvreté, qui est sa « compagne » et sa « conseillère [1] », il paraît avoir vécu toujours très modestement : en dehors de sa bibliothèque, qui fut son grand luxe, ses plus grandes dépenses ont été faites au cabaret. Je ne défendrai pas ces habitudes d'intempérance qui sont indéfendables ; mais les « bons compagnons » qui se plaisent aux « grandes beuveries » n'ont pas généralement le défaut d'être avares ; ils paient volontiers les uns pour les autres, et j'imagine que le tour de Jonson revenait souvent. A côté de ces largesses d'une utilité contestable, il en avait d'autres qu'on doit approuver. Il aimait les beaux livres autant que les bons vins, et il manifestait son affection aux gens en leur offrant des uns et des autres. On a gardé quantité de beaux volumes, ornés d'une dédicace autographe, dont il fit hommage ou cadeau à ses amis, et nous sommes loin d'avoir tous ceux qu'il donna [2]. Mais sa générosité ne devait pas se borner à des manifestations superflues : il est probable qu'il dut au besoin secourir de façon directe des misères criantes ou des embarras passagers. Ces charitables offices, qu'il avait la discrétion de céler n'ont

1. *Discoveries.* (C.) De Innocentia (G.-C., III, 407.) « At last they upbraided my poverty : I confess she is my domestic ; sober of diet, simple of habit, frugal, painful, a good counseller to me that keeps me from cruelty, pride, or other more delicate impertinences, which are the nurse-children of riches. But let them look over all the great and monstrous wickednesses, they shall never find those in poor families. They are the issue of the wealthy giants and the mighty hunters ; whereas no great work, or worthy of praise or memery, but came out of poor cradles. It was the ancient poverty that founded commonweals, built cities, invented arts, made wholesome laws, armed men against vices, rewarded them with their own virtues, and preserved the honour and state of nations till they betrayed themselves to riches. » (Adapté d'Apulée.)

2. Cf. d'Israeli. *Quarrels of Authors*, III, 25. « No poet has left behind him in Ms. so many testimonies of personal fondness as Jonson, by inscriptions and adresses, in the copies of his works, which he presented to his friends. Of these I have seen more than one fervent and impressive. » Gifford dit *Mem.*, II) : « I am fully warranted in saying that more valuable books given to individuals by Jonson are yet to be met with than by any person of that age. »

pas laissé de marques visibles, mais il avait trop de plaisir à donner pour qu'on puisse douter qu'il ne l'ait fait souvent[1]. Les gens pratiques qui n'aiment pas trop qu'on méprise l'argent, diront qu'il avait moins de mérite à donner qu'un autre, puisqu'il ne savait pas compter. Mais qu'elle soit plus ou moins méritoire, cette indifférence aux questions d'argent, ce désintéressement hautain, ce goût de libéralité, marquent une grande noblesse de caractère, une très belle hauteur d'idéalisme. On dira encore, non sans raison, qu'au lieu de gaspiller ce qu'il pouvait avoir, il aurait dû faire des économies : il se serait épargné ainsi la honte de mendier dans sa vieillesse, « lorsque la bise fut venue ». Nous avons en effet un certain nombre de lettres de lui, où il se plaint amèrement de sa misère et sollicite instamment le secours de ses riches amis ; et sans doute il eut mieux fait de dépenser moins dans sa jeunesse et d'épargner pour l'avenir, pour ne pas être réduit un jour à pareille humiliation. Mais ces lettres quêteuses ne lui ont peut-être pas coûté tant qu'il nous semble : son mépris de l'argent était très sincère, et lorsqu'il demandait à de riches personnages comme Newcastle ou Falkland de « subvenir à ses besoins », il n'y attachait pas grande importance. Outre cet idéalisme dédaigneux, qui en rabaissait le prix, il avait un sentiment de camaraderie très large, qui ne faisait guère la distinction du tien et du mien. Si ses écus, quand il en avait, appartenaient à ses amis aussi bien qu'à lui-même, il considérait un peu comme siens ceux de ses amis : comme il avait aidé de plus pauvres, il trouvait naturel d'être aidé des plus riches. Evidemment il eût été plus sage de dépenser moins, et plus digne de moins demander ; mais il est plus à plaindre qu'à blâmer[2]. Il n'a pas gaspillé son argent en plaisirs

1. Il lui arrivait aussi d'aider de son crédit ceux qu'il ne pouvait obliger de sa bourse : on trouvera dans l'*Athenaeum* du 13 avril 1901 deux lettres de recommandation signées de lui.

2. M. Fleay établit à 10 centimes près le budget de Jonson et déclare avec raison qu'il aurait pu s'en contenter. « He was well provided for ; with an income of Cl. 133.6 sh. 8 d. (some 600 guineas would be the present equivalent), he need not have been applying so often to his friends (*B. Chr.*, I, 356). » Ce total précis a été obtenu en additionnant les 100 lbs. de la pension royale aux 100 nobles de la charge d'historiographe. Pour être tout à fait exact, M. Fleay aurait dû ajouter les 20 lbs de Pembroke, qu'il dut toucher jusqu'en 1630, et d'autres cadeaux analogues que Jonson pouvait recevoir d'autres côtés. Les sommes qu'il a pu gagner avec ses pièces et ses masques entre 1625 et 1633 n'ont pas dû monter bien haut : admettons un revenu moyen de 150 à 160 livres (15 à 18.000 fr. de notre monnaie) : cela suffit à assurer une vie très large à un homme seul, et Jonson n'avait plus qu'un fils,

égoïstes et bas, et il en a donné une bonne part : par là au moins il fut artiste, et qui dira que ce soit un défaut ?

On aurait tort aussi bien de conclure de ces démarches quémandeuses qu'il manquait de dignité : peu d'hommes en ont eu davantage. Il y a là précisément une contradiction, au moins apparente, que nous avons dû chercher à résoudre ; nous croyons l'avoir expliquée par le mépris qu'il professa toujours pour le « vil métal », si cher aux humains. Il n'est pas admissible en effet qu'un homme aussi fier se soit abaissé tant de fois à solliciter, s'il y avait vu le moindre abaissement; mais la dignité est chose toute subjective, et Jonson, en son for intérieur, ne voyait point d'humiliation à emprunter à de riches amis un argent qu'il était à peu près certain de ne jamais rendre. En revanche, il n'aurait consenti pour rien au monde à farder la vérité dans un but intéressé, à écrire à un grand seigneur un compliment forcé. Il mettait sa dignité à ne jamais commettre une action dont il pût rougir vis-à-vis de sa conscience, et rien ne lui répugnait tant que la flatterie, le mensonge et la fausseté. Cette absolue franchise et son grand orgueil l'ont toujours protégé de la moindre bassesse et imprimé à toute sa vie un caractère de noble fierté. Il déclarait à Drummond « qu'il n'estimait jamais un homme davantage pour le titre de Lord[1] », et ce n'est point là le propos d'un plébéien aigri, d'un Rousseau qui aurait souffert de la

déjà grand. Mais la pension royale n'était jusqu'en 1630 que de 100 marks, et la pension de la Cité a été suspendue pendant 3 ans (1631-4). Il n'est pas certain d'ailleurs que la pension royale fût payée très régulièrement : plusieurs pièces des *Sous-Bois* semblent indiquer au moins des retards. Le trésor de Charles Ier était exposé à tant d'assauts que le Trésorier avait peine à faire face à toutes les dépenses, et les créanciers de la Couronne devaient patienter. Si Jonson finissait toujours par toucher les sommes qui lui étaient dues, il devait à certains moments se trouver gêné. C'est ce qui arriva notamment entre 1626 et 1629, et plus tard entre 1631 et 1634 (date des lettres à Newcastle). Quelquefois aussi il lui tombait du ciel quelque aubaine, les cent livres de Charles en 1629, les arrérages de son « salaire » d'historiographe en 1634 : il se trouvait remis à flot. En somme, il aurait été très à l'aise, si son argent était rentré exactement ; mais la maladie qui l'empêchait de travailler était une cause de dépenses supplémentaires. Qui nous dira d'autre part si son fils ne lui causait pas des embarras d'argent ? Fuller dit qu' « il ne fut pas heureux dans ses enfants » : peut-être faut-il entendre dans ce sens cette phrase énigmatique. Je ne fais pas difficulté de reconnaître qu'il y eut dans sa misère un peu de sa faute, imprévoyance, incurie, manque d'ordre ; mais les deux ou trois lettres qu'on lui reproche ne témoignent probablement que d'embarras momentanés.

1. *Conv.*, XIV (G.-C., III, 484). « He never esteemed of a man for the name of a Lord. »

condescendance insolente des grands. Jonson a toujours été recherché par les représentants les plus distingués de la noblesse anglaise et s'est toujours fait traiter par eux, sinon en égal, du moins comme un homme. Sachant très bien ce qu'il devait aux convenances, aux services rendus à l'Etat, il savait exiger d'eux en revanche le respect dû au talent. Il ne croyait pas que le hasard d'une naissance illustre, ou la possession momentanée d'une grosse fortune, suffit à mettre un sot au-dessus de lui ; il pensait qu'un homme en vaut un autre, qu'un vain titre ne signifie rien et qu'il faut juger les gens d'après leurs qualités intrinsèques, leur intelligence et leur vertu. Ces idées, qui nous paraissent aujourd'hui si naturelles, l'étaient alors beaucoup moins, et il y avait quelque mérite, je ne dis pas à les professer, mais à les pratiquer. Or, il n'est pas douteux que Jonson ait su mettre d'accord sa conduite et ses idées : mêlé à la vie de la cour et reçu familièrement dans de grandes maisons, il n'a jamais dû tolérer qu'on le traitât en inférieur[1]. C'était une nouveauté dans un siècle où les gens de lettres n'étaient pas beaucoup plus considérés que des domestiques : et Jonson a fait tout ce qui était en son pouvoir, pour donner à la profession littéraire le rang qui convenait. Les temps n'étaient pas mûrs : c'est à Pope qu'était réservé l'honneur d'arracher le métier d'auteur au mépris des grands et à la rapacité des libraires[2] ; mais Jonson a su conquérir au moins

1. On peut citer ici l'anecdote rapportée par Drummond : « Being at the end of my Lord Salisburie's table with Inigo Jenes, and demanded by my Lord, Why he was not glad ? My Lord, said he, yow promised I should dine with yow, bot I doe not. for he had none of his meate ; he esteemed only that his meate which was of his own dish. » *Conv.*, XIII (G. C., III, 484). Mais la façon embrouillée dont la phrase est construite ne permet pas d'attribuer surement à Jonson ce trait de susceptibilité ombrageuse. Il faut peut-être en faire honneur à Inigo, dont on ne voit pas pourquoi le nom serait cité en cette place, s'il n'était le héros de l'histoire.

2. On sait quelle était la condition misérable des auteurs en France avant le XVIIIe siècle ; elle n'était guère meilleure en Angleterre. Le théâtre seul nourrissait son homme, à condition toutefois qu'il n'eût pas le goût dispendieuv du grand art. La plupart des écrivains du temps, qui n'avaient pas d'autres ressources que leur plume, Dekker, Day, Middleton et autres, menaient une vie de bohèmes : et c'est probablement ce que Jonson veut dire, lorsqu'il prétend que ce sont des « coquins » (rogues). Quelques-uns cependant, Daniel, Drayton, Chapman, semblent avoir eu une existence plus digne et plus régulière ; mais il est malaisé de dire jusqu'à quel point elle était indépendante. La situation paraît avoir été meilleure pour les gens de lettres au début du siècle qu'à la fin ; mais le fait d'accepter des pensions, non pas du Roi, mais des particuliers, implique une certaine subordination sociale.

pour lui-même cette considération que les autres ne recherchaient point. Nul écrivain, pas même l'illustre Docteur, son homonyme, n'a eu l'âme plus fière, plus indépendante, et la belle lettre au comte de Chesterfield aurait pu être signée de lui. Qu'importe après tout si cette belle dignité avait dans l'orgueil son principe ? C'est un noble orgueil, celui qui consiste à ne vouloir humilier devant personne la majesté d'une conscience irréprochable. C'est un peu, nous dit-on, une vertu nationale dans la patrie de Pym et de Hampden, et si cette fierté chatouilleuse était réellement si commune, le mérite de Jonson en serait sensiblement diminué. Mais comme le pays de Cromwell et de Milton a vu naître aussi *le Livre des Snobs*, il y a tout lieu de penser que les Anglais ne sont pas si différents du reste des hommes, que s'il y a parmi eux des esprits indépendants, impatients de toute supériorité usurpée, il y en a beaucoup aussi pour qui la crainte des puissants est le commencement de la sagesse. Tel était le cas du moins au temps de notre poète, et l'attitude très digne et très mesurée qu'il porta dans le monde est un des meilleurs témoignages que nous ayons en faveur de son jugement et de son caractère.

Cette belle indépendance implique en effet la plus haute vertu peut-être qui puisse distinguer un homme, à savoir le courage. On sait que Jonson avait fait ses preuves, qu'il avait eu de nombreux duels, et qu'un jour même, étant soldat, il avait provoqué un des ennemis en combat singulier et remporté sur lui « les dépouilles opimes ». On se souvient aussi des vers « aux Vrais Soldats », où il rappelait, non sans fierté, ces beaux exploits de sa jeunesse :

> Je jure par votre fidèle amie, la Muse, que j'aime
> Votre noble profession, que j'ai jadis pratiquée ;
> Et je ne lui fis pas honte alors par mes actions,
> Non plus que je n'oserais faire aujourd'hui avec ma plume [1].

On lira plus loin le beau morceau qu'il adressait à son ami Colby « pour le persuader de partir pour la guerre », loin de la Cour et de ses intrigues. Maintes autres pièces de lui sont animées

C'est Pope qui eut l'honneur « d'installer la profession littéraire en Angleterre dans la dignité et au rang qu'elle possède aujourd'hui » : on verra dans le livre de M. Beljame, *Le Public et les Hommes de Lettres au XVIIe siècle*, ce qu'il eut à faire et ce qu'on lui doit.

1. Epigrams, CVIII. (G.-C. III, 250.)

d'un souffle guerrier qui fait penser qu'à une autre époque et dans d'autres circonstances, il aurait peut-être fait un grand capitaine. Mais, outre cette bravoure physique qui est souvent le fruit de l'orgueil et de l'enthousiasme du moment, il avait ce que j'appellerais le courage moral, qui est d'autant supérieur à l'autre qu'il est plus calme et plus réfléchi. Dans une belle Épigramme au Comte de Newcastle, il les oppose et les définit admirablement.

La loi du vrai courage
Est de ne pas faire tort aux autres ; la vraie valeur,
De mépriser celui que l'on vous fait !
Connaître le danger par chapitres, savoir où il convient
De fléchir ou d'éclater, de provoquer ou de supporter,
Voilà où est la vraie vaillance, etc.[1].

Et sans doute il n'a pas toujours dans sa jeunesse, ni même en sa vieillesse, appliqué très exactement ses beaux principes : il a montré envers Marston par exemple ou Inigo Jones plus de ressentiment qu'il n'aurait dû : mais ici la passion maîtresse était touchée, l'orgueil du poète ; et le moyen de résister ? De même, il est assez douteux qu'il ait eu, constamment du moins, le courage difficile de supporter sans plainte la maladie et la pauvreté, de se courber devant l'inévitable avec résignation. Mais s'il est resté inférieur à son bel idéal, s'il ne l'a jamais rempli complètement, il en a quelquefois approché. Tout compte fait, c'était une âme noble et courageuse : ce n'est point un éloge si commun parmi les gens de lettres, soit que le développement intensif de l'intelligence nuise au caractère, soit que la vie littéraire prête moins aux fiers héroïsmes qu'aux lâches compromis. Jonson était incapable d'une vilenie et il était capable, à l'occasion, d'une grande action : on le vit bien quand il alla réclamer sa part de prison avec les auteurs d'*Eastward Ho !* Ce jour-là il fit son devoir et plus que son devoir : Eut-il d'autres occasions de manifester son grand cœur ? Peut-être pas : nous l'ignorons du moins. Les actes les plus beaux s'accomplissent généralement dans l'ombre de la vie intérieure et ne font pas grand fracas : il y a parfois dans un simple silence une vertu que n'aperçoivent pas les yeux des mortels. Mais on jurerait qu'il n'y eut pas dans la vie du

1. *Underwoods*, LXXXIX. (III, 344.)

poète une seule action dont il ait dû rougir devant lui-même : en pourrait-on dire autant de beaucoup d'autres ?

En résumé, Jonson n'était pas un saint, ni même à vrai dire un héros. C'était un homme assez semblable aux autres, peut-être un peu supérieur à la moyenne, un de ces hommes qui, sans honorer l'humanité, permettent cependant de l'estimer. Ce n'était pas, dirions-nous aujourd'hui, une nature très fine : c'est-à-dire qu'il manquait un peu de sensibilité, de sentimentalité, pour mieux dire : c'est surtout la faute de son temps, qui n'avait pas inventé la chose. Au fond, c'était une nature très virile et forte, d'intelligence robuste et de caractère vigoureux. Nous verrons au chapitre suivant que l'intelligence était solidement construite : nous avons essayé de montrer dans celui-ci que le caractère était bien trempé. Peut-être manqua-t-il un peu de charité, détesta-t-il d'une haine trop vive ceux qu'il appelait ses ennemis : mais combien sont-ils qui les aiment vraiment ? Pour ses amis, qui furent nombreux, il se montra toujours obligeant, généreux, dévoué ; prompt à s'emporter contre eux, il savait aussi les retenir et se faire pardonner ses vivacités. D'une franchise inébranlable, incapable de dire un mensonge ou de flatter les puissants, il sut se faire estimer de tout le monde. Dédaigneux de l'argent jusqu'à l'incurie, il ignora toujours les platitudes et les bassesses qu'il fait trop souvent commettre. Fréquentant chez les riches et les nobles, il sut faire respecter en sa personne la dignité du talent et du caractère. Brave et d'âme courageuse, il fit noblement son devoir en plusieurs circonstances, et au moins deux fois très vaillamment. Bref, sans être parfait, loin de là, il a su développer en lui les principales qualités qui, au temps où il vécut et dans les circonstances où il fut placé, étaient les plus nécessaires. Si l'orgueil fut chez lui démesuré, presque ridicule, il ne l'entraîna qu'à des erreurs de jugement, jamais à des écarts de conduite ; d'autre part, il fut assurément la source de ses meilleures qualités, et c'est pourquoi il ne faut qu'en sourire. Né deux cents ans plus tard, Jonson eût sans doute été un peu différent : les mœurs s'étant adoucies, les idées et la société avaient changé : il appartient à une époque où la vie de famille et la vie de société, telles que les femmes devaient la créer, n'existaient pas, pour ainsi dire. Les hommes sont devenus plus doux, plus aimables, meilleurs en somme ; ils sont devenus plus compliqués aussi, plus subtils, plus raffinés : ils ont perdu fatalement une certaine rudesse virile, et plusieurs fortes qualités. Jonson est un assez beau spécimen de ces

siècles passés où se développait surtout le caractère ; il représente assez exactement la transition entre le moyen âge batailleur et la civilisation moderne; où la volonté active contrebalançait l'effort cérébral. A cet égard, il reste dans la tradition de sa race : comme beaucoup d'écrivains anglais, comme Carlyle ou Byron, comme Johnson ou Walter Scott, il avait reçu en partage autant de volonté que de talent ; et cette volonté, bien réglée chez lui, nous permet d'admirer son caractère, autant, sinon plus, que son œuvre.

CHAPITRE III

Son tour d'esprit.

Nous avons essayé dans le chapitre précédent de dégager de l'œuvre de Jonson une idée de son caractère ; nous allons maintenant rechercher quelles furent ses idées, soit sur la vie, soit sur son art, afin de connaître aussi son tour d'esprit et de compléter le portrait moral par le portrait intellectuel Ce sont là deux choses qu'on ne devrait point séparer et qui s'entrepénètrent dans la vivante unité du moi. Les idées que nous avons sur toutes choses dépendent en grande partie, sinon forcément et toujours, du caractère que nous apportons en naissant et que l'éducation ne modifie guère. Ce serait à coup sûr un paradoxe de prétendre que, d'après le caractère des gens, on peut déduire leur tour d'esprit, deviner les idées qu'ils professent sur la morale et la religion, sur l'art et sur la politique. Pourtant, dans la pratique, nous sommes souvent obligés d'agir conformément à ce principe, et nous le voyons presque toujours confirmé. Les exceptions s'expliquent aisément, car il y a mille influences entrecroisées qui concourent à la formation d'un esprit. Beaucoup d'hommes aussi n'ont point de caractère et adoptent par conséquent les idées qu'on leur souffle, ce qui revient à dire qu'ils n'en ont pas. Mais s'ils n'ont pas d'idées, j'entends s'ils sont incapables de discuter celles d'autrui, ils ont quand même un tour d'esprit, exalté et imaginatif, prudent et sensé, rêveur et vague, positif et précis. Tous les hommes ont un tour d'esprit, une attitude particulière et personnelle à l'égard du monde intellectuel ; et s'il y a plus d'idées que de sentiments possibles, ces attitudes de l'esprit sont assez limitées en nombre, bien moins variées que les combinaisons presque infinies de sentiments qui forment un caractère ; et donc un même tour d'esprit correspondra à plusieurs caractères.

Quant aux idées véritables, elles sont l'apanage d'une élite, de ceux que nous appellerons d'un terme vague, usé, les plus intelligents.

Par là je n'entends pas des idées originales, car rien n'est plus rare. Si « l'humanité fait un interminable discours dont chaque homme illustre est une idée »[1], le progrès en est assez lent et il ne s'enrichit pas en un siècle de beaucoup de pensées neuves. Les idées qui semblent les plus modernes sont vieilles parfois de deux mille ans; le secret des penseurs qui passent pour les plus robustes gît à les retrouver ou à les redire avec plus de force et de conviction. Les plus habiles iront jusqu'à les vivifier d'une forme heureuse, jusqu'à y ajouter quelque idée de détail, à les illustrer d'une façon nouvelle, à les grouper d'une manière inattendue, qui en fait jaillir des conséquences inaperçues. Pour les autres, qui ne visent pas à révolutionner le monde des idées, leur souci le plus haut sera de vérifier les idées courantes, que les autres répètent seulement des lèvres. Jonson, qui n'est qu'un poète, n'a pas prétendu faire autre chose. Sans doute, un poète peut fort bien se passer d'idées, et j'en sais beaucoup, voire des plus grands, qui ont profité de la permission. Ce n'est point le cas de Jonson, qui était un esprit sage et pondéré, plus curieux de bons raisonnements que de grands sentiments et de belles images. Ses idées, généralement marquées au coin du bon sens, n'ont pas cette originalité qui est synonyme de bizarrerie; mais on les peut bien dire personnelles, car il a pris la peine de les repenser. Sur quelques points de détail, il a même eu des pensées neuves, que nous mettrons en relief, le moment venu. Sur son art enfin, sur la poésie et la littérature en général, il a exprimé des opinions intéressantes et qui valent d'être signalées. Bref, sans être un remarquable penseur, Jonson n'est point du tout méprisable au regard de l'intelligence; il y est supérieur à beaucoup de ses confrères, sauf aux plus grands, bien entendu. Enfin c'est un représentant typique d'une certaine famille d'esprits, qui est assez répandue en Angleterre et ailleurs. Ceci suffira, je pense, à nous justifier de consacrer tout un chapitre à l'étude de son esprit.

Mais, dira-t-on, le tour d'esprit d'un écrivain se réflète surtout dans son œuvre, et c'est quand nous aurons étudié cette œuvre même, dans son abondante complexité, que nous pourrons nous faire une idée exacte et complète de sa personnalité intellectuelle. Aussi n'est-ce point ce que je veux faire. Mais en dehors de l'œuvre poétique de Jonson, nous possédons sur ses idées, sur ses goûts,

1. Alfred de Vigny, *Journal d'un Poète*, éd. Calmann-Lévy, page 43.

des renseignements précieux, soit dans les *Conversations*, soit dans le recueil des *Discoveries*. Ce dernier petit livre vient compléter et préciser les impressions plus ou moins hasardées, que nous donne la lecture de ses comédies, de ses poésies. Les principaux ouvrages de Jonson appartiennent au genre dramatique et ne révèlent qu'à demi l'individualité de l'auteur ; dans ce recueil de notes et de brouillons, où perce parfois quelque confidence, nous le saisissons dans l'intimité de sa pensée, comme si nous causions avec lui dans son cabinet de travail. Ici nous trouvons développées certaines idées, qui ne sont qu'indiquées ailleurs ; certaines tendances que nous devinions s'y trouvent confirmées. C'est par là, plus encore que par l'originalité de la pensée et la vigueur de la forme, que ce petit livre nous paraît précieux. M. Swinburne lui a décerné de très grands éloges : il faut en rabattre beaucoup [1]. J'ai démontré dans un autre travail que la plupart de ces observations, sinon toutes, sont traduites plus ou moins littéralement des auteurs grecs et latins [2]. On

1. M. Swinburne a consacré le tiers environ de son petit volume (pp. 129-181) à découvrir les *Discoveries* : il ne semble pas éloigné de regarder « ce merveilleux petit livre de pensées dorées » comme la perle de l'œuvre jonsonienne, et il le met bien au-dessus des *Essays* de Bacon (pp. 129-130). J'ai dû, non sans regret, démentir ces précieuses louanges.

2. Le livre des *Discoveries* (intitulé aussi : *Timber*, par analogie avec la *Forêt* et les *Sous-Bois*) a été publié pour la première fois dans le folio de 1640-1 ; il occupe les pages 85-132 de la troisième partie du volume. Il se compose de 137 observations sur toutes sortes de sujets, politique, morale ou littérature ; elles sont d'étendue très variable, plusieurs n'ayant que deux ou trois lignes, un très petit nombre seulement dépassant la centaine. Les vingt-trois dernières, qui sont les plus longues, semblent des fragments d'une lettre ou plutôt d'un traité sur l'éducation, adressé à un grand seigneur, le Comte de Newcastle probablement. On avait remarqué déjà que beaucoup d'entre elles étaient inspirées de Quintilien ; j'ai retrouvé l'original des autres dans Vives et dans Heinsius. Quant aux développements qui forment les deux premiers tiers de l'ouvrage, ils sont tirés pour la plupart des anciens, Quintilien, Pline le Jeune, les deux Sénèques, soit d'Erasme, de Juste-Lipse ou de Vives ; quelques essais politiques sont traduits directement de Machiavel. Les passages les plus intéressants sont évidemment ceux qui ont un caractère autobiographique, qui nous renseignent sur la personne du poète ou sur son opinion des contemporains ; mais il est curieux de constater que plusieurs de ceux-ci (56, 64, 68, 71, 100) sont traduits presque littéralement de Sénèque ou d'Apulée. Le livre des *Discoveries* appartient vraisemblablement aux dernières années de la vie de Jonson ; mais certains passages paraissent antérieurs à 1624. Peut-être y avait-il dans ses tiroirs d'autres recueils de notes analogues, qui auront été perdus ou détruits par l'incendie de 1623. Je demande la permission de renvoyer le lecteur à mon édition critique des *Discoveries* : j'ai montré dans l'Introduction que plusieurs de ces notes étaient probablement destinées à être mises en vers.

peut s'y arrêter néanmoins, puisque les idées qui s'y trouvent exprimées correspondent évidemment à la pensée de Jonson et qu'il les a traduites uniquement par désespoir de mieux dire. Quelquefois d'ailleurs il a cherché à moderniser le texte ancien, à l'éclairer d'une comparaison neuve, à le renforcer d'un trait personnel ; et il serait injuste de le considérer uniquement comme un recueil de versions « corrigées ». Avec les renseignements qu'il nous fournit, avec les autres données étrangères à son œuvre poétique que nous possédons, je voudrais esquisser le portrait moral du poète, démêler les traits essentiels, les lignes directrices, qui constituent, pour ainsi parler, sa figure intellectuelle. Les analyses et les études littéraires qui suivront viendront remplir et colorer la sécheresse de ce premier crayon : nous n'avons ici qu'une ébauche, un dessin préalable, avant le portrait définitif ; mais je veux espérer qu'il y aura entre ces deux images assez de ressemblance pour qu'on y reconnaisse le même homme.

I

Ce que nous avons dit du caractère de Jonson, entier, viril et un peu rude, fait supposer qu'il y aura dans son tour d'esprit moins de fantaisie que de raison. Ces deux grandes facultés opposées, sinon ennemies, se mêlent en proportions inégales pour former les esprits des enfants des hommes : chez les uns l'imagination domine, et ce sont les poètes ; chez les autres, c'est la raison, le jugement, le bon sens, et ceux-là peuvent écrire en vers, et même en beaux vers, mais ne seront jamais que de grands écrivains. C'est à cette seconde catégorie qu'appartient Jonson, comme Shakespeare appartient à la première. Si l'on recomposait par la pensée le fameux tableau d'Ingres, il irait s'asseoir à la gauche du vieil Homère, avec Byron et Dryden, Pope et Boileau, tandis que l'auteur du *Roi Lear* avec Shelley et Keats, avec Racine et Victor Hugo, occuperaient la droite, le côté des vrais poètes !

Est-ce à dire qu'il fut tout dénué d'imagination ? Assurément non. Dans un certain sens d'ailleurs, tout le monde en a, même les mathématiciens les plus renforcés. Mais si l'on prend le mot dans l'acception courante, qui est la faculté de se représenter plus ou moins vivement des objets que ne fournit pas la réalité, du moins la réalité

visible et présente, on peut dire que si Jonson n'en est pas dépourvu, il n'est pas doué dans ce sens d'une façon extraordinaire. L'imagination chez lui n'est pas plus intense que chez la plupart des hommes ; elle est moins active, moins puissante, moins développée qu'elle n'est communément chez les poètes : elle est normale et non point hypertrophiée. Il est vrai qu'il était persuadé du contraire, qu'il se prétendait dominé par l'imagination, comme il convient à un fils d'Apollon : « Opprimé par la fantaisie, qui a toujours maîtrisé sa raison, maladie fréquente chez beaucoup de poètes [1] ! » Si les mots n'étaient de Drummond, on les croirait empreints d'ironie sournoise ; mais le brave Écossais n'a fait que répéter ce que disait son hôte, et fort sincèrement. Cette déclaration ne laisse pas de nous embarrasser, mais, puisque rien dans son œuvre ne trahit cette prédominance de l'imagination, que tout y semble au contraire soumis au contrôle de la pure raison, il n'y faut voir qu'une de ces illusions fréquentes chez les hommes, même les plus avisés, lorsqu'ils parlent d'eux-mêmes. Il est vrai que nous n'avons pas son œuvre tout entière, que certaines de ses pièces ont été délibérément supprimées par lui du canon de ses œuvres, comme la gracieuse comédie : *C'est une autre affaire*, que le hasard nous a fait parvenir d'un autre côté ; et ce procédé bizarre a ouvert le champ aux hypothèses. On a supposé que Jonson, né à une époque que nous appellerons pour la commodité « romantique », avait au début de sa carrière partagé les goûts de ses contemporains ; puis qu'à la réflexion, et sous l'influence des littératures anciennes, il aurait senti les dangers de la liberté dans l'art ; et dominant ses préférences d'autrefois, sacrifiant ses œuvres de jeunesse, il aurait essayé de substituer dans la poésie anglaise l'ordre au désordre, la raison à la poésie. Cette hypothèse intéressante mériterait quelque crédit, s'il était prouvé par exemple que Jonson fut l'auteur de certaines « Additions à *Jeronimo* », dont nous aurons occasion de reparler. Mais comme rien n'est plus douteux en somme, il faut s'en tenir, jusqu'à preuve du contraire, à l'explication la plus simple, la plus vraisemblable. On n'a jamais vu en effet un auteur se donner volontairement des qualités contraires à sa propre nature ; et si la chose n'est pas impossible, il faut attendre pour y croire des faits plus convaincants. Nous connaissons la forte

1. *Conversations.* « Oppressed with fantasie, which hath ever mastered his reason, a generall disease in many poets. » (III, 494.)

volonté de Jonson, mais si tentés que nous soyons de voir en lui un cas peut-être unique, nous nous rallierons à l'opinion la plus probable, nous déclarerons qu'il n'est pas l'auteur de ces remarquables *Additions*. Toutefois il est permis de penser que l'auteur de *Séjan* ne resta pas complètement étranger à l'influence de son temps et de son milieu, que les idées de ses rivaux, les goûts de son public, agirent sur lui, au moins au début de sa carrière, et présidèrent à la composition de ses premières comédies. Plus tard vint une réaction ; il lui sembla, sous l'influence des chefs-d'œuvre de l'antiquité mieux connus, que les pièces de ses rivaux « manquaient d'art », et il s'efforça d'imposer au public des modèles plus conformes à l'idéal ancien. Nous verrons que cette réaction fut très modérée, qu'on en a fort exagéré la portée, que Jonson ne fut jamais qu'un demi-classique : tout au plus peut-on dire qu'il y a dans ses pièces du début, à en juger par les deux premières, une certaine fantaisie gracieuse qu'on ne retrouvera plus dans les suivantes. Ce changement est dû sans doute à des scrupules d'ordre esthétique, au souci de faire des œuvres plus homogènes, plus parfaites et plus durables. De là à prétendre que Jonson, « romantique » par nature, se soit transformé en « classique » par volonté, par devoir, il y a un grand pas qu'on ne saurait franchir. Tant qu'il n'aura pas été démontré de façon péremptoire qu'il est l'auteur des *Additions*, nous persisterons à croire, en dépit de lui-même, que la raison chez lui l'emportait sur la fantaisie !

Pourtant, nous dira-t-on, il y a les Masques ! Et l'on nous renvoie au livre de Taine qui parle en effet de sa poésie en termes dithyrambiques. « Il est poète ; presque tous les écrivains, les prosateurs, les prédicateurs eux-mêmes le sont en ce temps-là. La fantaisie surabonde, et aussi le sentiment des couleurs et des formes, le besoin et l'habitude de jouir par l'imagination et par les yeux. Plusieurs pièces de Jonson, *l'Entrepôt des Nouvelles*, *les Fêtes de Cynthia*, sont des comédies fantastiques et allégoriques, comme celles d'Aristophane... Il a écrit des vers d'amour délicats, voluptueux, charmants, dignes de l'idylle antique. Par-dessus tout, il a été le grand et l'inépuisable inventeur de ces masques, sortes de mascarades, de ballets, de chœurs poétiques, où s'est étalée toute la magnificence et l'imagination de la Renaissance anglaise... Il a eu beau s'encombrer de science, se charger de théories, se faire critique du théâtre et censeur du monde, remplir son âme d'indignation persévé-

rante, se roidir dans une attitude militante et morose ; les songes divins ne l'ont point quitté, il est le frère de Shakespeare [1]. » Si hardi, si présomptueux qu'il soit de s'élever contre les assertions d'un tel écrivain, nous n'hésitons pas à déclarer que cet enthousiasme nous paraît fort exagéré. Ni les poésies, ni les masques, ni les comédies de Jonson ne nous semblent le justifier, et nous essaierons de le prouver par des exemples, lorsque le moment en sera venu. Comme nous n'avons aucun intérêt à dénigrer celui qui fait l'objet de notre travail, on voudra bien nous faire crédit jusque-là de la démonstration. Nous ne prétendons pas assurément qu'il fut dénué de toute imagination, nous reconnaissons volontiers qu'il en avait sa part ; mais nous soutenons que chez lui la raison était plus développée que la fantaisie.

L'imagination et la raison ne s'excluent pas sans doute ; mais au delà d'un certain point, il y en a une des deux qui l'emporte : chez Jonson c'était la raison. C'est le contraire qui se produit de son temps d'ordinaire ; ou plutôt, car il est dangereux de généraliser, et les gens du XVIe siècle étaient pour la plupart fort sensés, ce que nous appelons l'esprit poétique était plus répandu qu'aujourd'hui. Les domaines de l'imagination et de la raison, de la poésie et de la prose étaient moins exactement délimités, moins séparés ; les choses du monde extérieur semblaient plus fraîches et comme renouvelées, aux esprits délivrés du joug théologique ; les littératures du midi, brillantes et joyeuses, venaient de leur être révélées. Voilà pourquoi les prosateurs eux-mêmes étaient poètes, pourquoi les poètes étaient si nombreux. Mais tous, sauf les plus grands, Sidney et Spenser, Shakespeare et Donne, deux ou trois autres si l'on veut, avaient l'imagination beaucoup moins riche qu'on ne se plaît à le répéter. Beaucoup de fantaisies gracieuses que nous admirons chez eux sont directement copiées des anciens qu'ils venaient de découvrir ou des Italiens, des Français, leurs disciples. La nature que la théologie avait couverte d'un noir nuage reparaissait avec la fraîcheur exquise d'une matinée mouillée de printemps ; la mythologie gréco-romaine, que le moyen âge avait connue sans la comprendre, avait pour eux le charme des choses neuves ; les légendes natales, qui jusqu'ici n'avaient pas eu droit de cité dans la littérature écrite, devenaient matière littéraire. De tous ces éléments, un Lodge, un Drayton —

1. *Histoire de la Littérature anglaise*, II, 148-156.

je cite au hasard — ont tiré une poésie généralement musicale et gracieuse, mais qui n'implique pas une grande originalité, une grande puissance d'imagination. Je mets à part, bien entendu, les plus grands, mais même chez ceux-là il y a plus de fantaisie que d'imagination, une fantaisie capricieuse plutôt qu'une forte vision personnelle. Or Jonson, admirable comique, ne saurait être classé parmi les grands poètes de l'époque. Ses poésies légères, parfois gracieuses, rarement musicales, sont presque toujours imitées de quelqu'un. Ses meilleures pièces de vers sont de grands morceaux, élégies, épîtres, satires, où des raisonnements solides se développent en style vigoureux. Pour les masques, qui sont d'une conception plus originale, on verra qu'ils sont souvent bien inférieurs au brillant tableau qu'en faisait Taine : on y trouve à coup sûr de jolies choses, mais aussi bien de l'érudition ennuyeuse ; en tout cas les envolées d'imagination y sont rares. Rien qui rappelle Sophocle ou Aristophane, Spenser ou Shelley !

Si pourtant l'on voulait jouer sur les mots, on pourrait soutenir au contraire qu'il rappelle beaucoup trop les anciens. Il y a dans les *Discoveries* un fragment d'autobiographie morale qui montre qu'il avait, du moins dans sa jeunesse, une mémoire exceptionnelle : et je ne puis m'empêcher de penser que cette qualité précieuse lui fut plus nuisible qu'utile. Voici d'abord le morceau, que je tiens à citer, bien qu'il ne soit pas très original ; nous verrons ensuite quelles conclusions on en peut tirer.

> La mémoire est de toutes les facultés de l'esprit la plus délicate et la plus fragile : c'est la première que l'âge envahisse. Sénèque le père, le rhéteur, avoue de lui-même qu'il l'avait miraculeuse, pour retenir aussi bien que pour recevoir. Moi-même j'aurais pu, dans ma jeunesse, répéter tout ce que j'avais écrit, et il en fut ainsi jusque passé la quarantaine ; depuis, elle a beaucoup faibli. Cependant je puis répéter des livres entiers que j'ai lus, et les poèmes de certains amis choisis, dont il m'a plu de charger ma mémoire. Autrefois elle m'était fidèle ; mais aujourd'hui, accablée par la vieillesse, et la paresse qui affaiblit les plus robustes facultés, elle peut accomplir un peu, mais ne saurait promettre beaucoup. On peut, en l'exerçant, la rendre meilleure et plus utile. Tont ce que j'y ai déposé quand j'étais jeune et enfant, elle me l'offre aussitôt, sans broncher ; mais ce que je lui confie maintenant, depuis déjà plusieurs années, elle le reçoit plus négligemment, et souvent le perd : au point que je retrouve mes propres pensées (si fréquemment que je les réclame), comme si elles étaient nouvelles et d'un autre. Je n'arrive pas non plus à trouver aussitôt ce que je désire ; mais tandis que je fais autre chose, celle que je cherchais me reviendra ; et

après que je me suis donné beaucoup de peine inutile. elle se présentera à moi quand je serai au repos Maintenant j'ai connu certains hommes, chez qui elle était aussi heureuse que la nature et qui pouvaient, quoi qu'ils aient lu ou écrit, le répéter sans livre à l'instant, comme s'ils l'avaient inscrit dans leur esprit. La chose est plus étonnante chez ceux qui ont un style facile, car leurs mémoires sont ordinairement les plus lentes ; ceux qui torturent leurs écrits, et tiennent conseil pour chaque mot, doivent nécessairement les fixer un peu et finissent par les posséder, ne serait-ce que par leur propre peine[1].

Nous ignorons à laquelle de ces deux écoles il appartenait, s'il écrivait facilement ou péniblement ; mais il ressort de ce morceau qu'il avait une mémoire presque prodigieuse, incomparable. Or, sans avancer sur ce point des idées hasardeuses, on peut dire que cette faculté de retenir les choses marque chez celui qui en est doué plus de volonté que d'originalité, une nature moins spontanée que bien équilibrée. Sans doute, il y a dans le mécanisme de la mémoire une grande part d'instinctif, d'inconscient ; mais le fait de pouvoir confier à une partie de son cerveau, non seulement des milliers de faits, mais des millions de mots, qui reviendront ensuite au commandement, dans l'ordre exact et précis où ils ont été rangés, prouve une organisation intellectuelle ordonnée, méthodique, plus enviable qu'admirable. Les hommes de génie, du moins dans l'ordre littéraire et artistique, ne semblent pas avoir eu généralement une faculté de souvenir aussi docile, aussi fidèle ; ils auront la mémoire capricieuse des yeux ou de l'oreille, ils n'auront pas, cette mémoire écolière et domestiquée, qui est plutôt le fait de l'acteur ou du bon élève. Et je ne dis pas que la distraction soit une preuve de génie, mais cette faculté de retenir les faits et les mots, de les rappeler à volonté, implique une tranquillité d âme, une possession de soi, que nous associons rarement avec l'inspiration géniale. A tort ou à raison, l'aveu que fait Jonson de ce talent exceptionnel nous donne contre lui quelque prévention.

Le grand inconvénient d'un don si précieux, c'est qu'on est tenté d'en abuser. Celui qui a une bonne mémoire, qu'il l'ait reçue de la nature ou développée en l'exerçant, a tendance à s'en servir ; et beaucoup se déchargent sur elle du soin de penser. Jonson n'est point de ceux-là ; mais parfois tout de même il en a l'air. Quantité de passages des *Discoveries*, à commencer par celui que je viens

1. *Discoveries* 56 , III, 396. Traduit presque littéralement de Sénèque le Rhé-

de citer, sont inspirés, adaptés des anciens ; plusieurs sont traduits mot pour mot. Cette tendance imitative, que nous retrouverons trop souvent aussi dans ses œuvres, ne provient pas d'une incapacité de réfléchir, d'une pauvreté d'idées qui cherche chez autrui ce qui lui manque, d'une débilité d'esprit qui a besoin de s'appuyer sur une intelligence plus robuste. Il y a dans ce livre même de très beaux morceaux, qui sont sortis tout entiers de son cerveau et marqent une belle vigueur, une réelle originalité de pensée. Mais c'est sa prodigieuse mémoire qui lui joue de ces vilains tours. On sait qu'il avait reçu une éducation excellente, qu'il avait appris de Camden à aimer, à vénérer les anciens; et j'ai conté la tradition plus ou moins véridique qui représente l'apprenti maçon au haut de son échelle, tenant d'une main la truelle et de l'autre une édition d'Horace. Toute sa vie, il continua à les lire, à puiser dans les livres de l'antiquité la plus pure substance de sa pensée. Et il ne se contentait pas des grands écrivains, dont les chefs-d'œuvre sont l'éternel aliment de l'humanité ; sa soif enragée de lecture le conduisait vers les auteurs les plus rares. Il lisait sans se laisser rebuter par l'ennui Stace, Silius Italicus, Claudien, Luctatius, Arnobe, Festus Avienus, Hygin, Sidoine Apollinaire, Gallien, Synesius, Julius Pollux, Suidas, Libanius, Longin, Paul Jove, Héliodore, Achille Tatius, Aurelius Victor, et combien d'autres [1] ! Tout ce qui est ancien l'intéresse : il retourne le fameux adage et dirait plutôt : *Graecum est, ergo legitur* » ; quant aux Latins, ils sont pour lui le pain quotidien. L'antiquité représente à ses yeux l'âge d'or de l'humanité, le temps heureux où le savoir et le mérite étaient justement honorés par des princes judicieux ou par une démocratie subtile, le temps évanoui où l'on savait penser fortement et s'exprimer avec justesse. Les anciens ont tout dit ; et les modernes doivent se résigner à imiter de loin ces impérissables modèles, sans espérer jamais les égaler. Aussi ne croit-il pas, dans sa grande admiration de ses prédécesseurs, pouvoir donner aux vérités qu'ils ont proclamées une expression plus adéquate et plus parfaite, et se contente-t-il souvent de les traduire. Ce n'est pas, je le répète, qu'il soit incapable d'idées personnelles et qu'il pille impudemment ceux qui en ont pour faire illusion. Si ses ancêtres latins n'avaient pas existé ou n'avaient pas écrit une ligne, les idées de Jonson n'auraient pas été très différentes;

1. Voir les références qu'il indique à ces divers auteurs, soit dans ses tragédies, soit surtout dans ses masques.

car il a su les assimiler et elles lui étaient en quelque sorte imposées par sa tournure d'esprit particulière. Mais chaque fois qu'il se rencontrait avec eux, sa mémoire importune lui rappelait les termes mêmes où Sénèque et Cicéron, Horace ou Juvénal avaient exprimé cette même idée; la phrase latine venait s'interposer entre lui et sa pensée, et désespérant de mieux dire, il se bornait à la copier. Et sans doute il y a dans ce renoncement un sentiment de modestie louable, bien qu'inattendu; mais cette soumission littérale à la parole du maître ne laisse pas d'avoir des inconvénients. Elle a le défaut en tout cas de faire passer Jonson, sinon pour un vil plagiaire, du moins pour un esprit médiocre et banal; or nous verrons tantôt qu'il n'en était rien.

Cette dangereuse facilité à apprendre et à retenir a un autre résultat, non moins fâcheux. Qu'une bonne mémoire soit une cause ou un simple signe, qu'elle indique un esprit méthodique et bien organisé, ou qu'elle contribue à donner à l'intelligence l'ordre et la clarté, elle pousse forcément celui qui la possède à l'exercer. L'homme qui ne retient de ses lectures qu'une impression générale et vague n'est pas très porté à étudier; celui dont l'esprit garde sans effort ce qu'il lui confie, qui n'oublie rien de ce qu'il lit, cherchera plus volontiers à s'instruire C'est ce qui est arrivé pour Jonson. J'ai dit qu'il connaissait admirablement les auteurs anciens, jusqu'aux plus rares et aux plus ennuyeux, non seulement les poètes, les historiens et les philosophes, mais les rhéteurs, les grammairiens, voire les architectes. Mais sa curiosité ne se bornait pas aux livres anciens : tout ce qui était écrit l'intéressait, et je crois qu'il a lu tout ce qu'on pouvait lire. Il a lu les poètes modernes, ceux qui écrivent en latin et ceux qui écrivent dans leur langue natale ; il a lu les vieux romans du moyen âge ; il a lu des ouvrages de science et de philosophie. Chaque fois qu'il parle dans ses œuvres d'un sujet inaccoutumé, il le fait avec une précision et une compétence invraisemblables. Dans le *Masque des Reines*, il introduit un sabbat de sorcières : on verra dans ses notes la prodigieuse quantité de livres qu'il a consultés, Reginald Scot, Bodin, Porta dix autres. Dans sa comédie de l'*Alchimiste*, « il explique l'incinération, la calcination, l'imbibition, la rectification, la réverbération, aussi bien qu'Agrippa et Paracelse [1] ». Rien ne prouve d'ailleurs qu'il ait appris l'alchimie,

1. *Histoire de la Littérature anglaise*, II, 104-5.

la démonologie pour écrire son masque ou sa pièce : il les savait d'avance et il n'a eu qu'à raviver ses souvenirs. En toute matière, si particulière, si technique soit-elle, il a des idées précises, des connaissances très exactes. « S'il traite des cosmétiques, il en étale toute une boutique ; on ferait avec ses pièces un dictionnaire des jurons et des habits des courtisans ; il semble spécial en tout genre. » Ce mot de Taine est a peine exagéré : il paraît en effet tout savoir, et tout savoir à fond. Il devait même savoir quantité de choses qui n'ont pas laissé trace dans son œuvre ; bref, c'était un prodigieux érudit. Il a écrit des pièces de théâtre, et non seulement des tragédies, mais des comédies, ce qui n'est point, à l'ordinaire, le fait d'un érudit ; mais je gagerais que la composition de ses chefs-d'œuvre lui a été bien moins agréable que la lecture de ses in-folios. S'il a travaillé pour la scène, c'est pour gagner sa vie, parce que le théâtre était le seul genre littéraire qui nourrît son homme ; il achetait le droit de s'instruire en faisant des comédies. Mais s'il avait pu vivre à sa guise et suivre son penchant, il aurait partagé son temps entre sa « librairie » et la taverne, lisant beaucoup, causant beaucoup, écrivant peu. On le vit bien, pendant l'unique période de prospérité qu'il ait connue, de 1616 environ à 1625 : il voyagea, il lut, il but et consacra presque tout son loisir à des travaux d'érudition. Il composa une traduction avec commentaire de l'*Art Poétique* d'Horace, une chronique bien « documentée » du règne d'Henry V, et une grammaire ! Il est peut-être le seul exemple que l'on connaisse d'un grand poète qui se soit fait grammairien, et ce dernier trait me paraît significatif : le vieux Ben, poète par nécessité, avait l'âme d'un érudit [1].

Il n'est pas très bon, je crois, qu'un poète soit aussi savant. C'est un préjugé peut-être ridicule, mais on se méfie plutôt de voir alliées chez un même homme deux tendances aussi opposées. L'érudit dont la personnalité est presque abolie, s'occupe uniquement d'accumuler des petits faits vrais et des renseignements exacts : le poète, concentré en lui-même, se propose uniquement de faire œuvre de beauté. L'un est presque purement passif, l'autre actif et personnel. Erudition et poésie sont choses à peu près contradictoires : on peut

1. Je laisse absolument de côté la *Grammaire* de Ben Jonson qui peut donner matière à une étude technique très curieuse et qui est d'ailleurs retenue comme sujet de thèse.

craindre qu'elles ne se nuisent l'une à l'autre. On a vu des érudits, des historiens par exemple chez qui l'imagination régnait trop absolument, au détriment de leur œuvre ; on peut redouter non moins justement que l'érudition ne gâte un poète. Le cas s'est présenté rarement chez nous ; nous avons eu parmi les nôtres de bons hellénistes, Ronsard, Racine, André Chénier, mais d'érudits point. Il est plus fréquent en Angleterre, quelles qu'en soient les raisons qu'il serait trop long de rechercher. On peut citer parmi les plus grands Milton, Gray et, plus près de nous, Robert Browning. Or tous les trois ont eu à se repentir de leur trop grand savoir. L'auteur de *Paracelsus* plie visiblement sous le poids de son érudition et la porte moins allégrement que l'auteur de *l'Alchimiste* : il est vrai qu'elle a deux siècles de plus — et quels siècles ! — mais s'il a plus de génie que Jonson, il a la tête moins lucide et n'aurait pas été moins gêné d'un savoir moins encombrant. Pour Gray la chose est plus frappante encore : c'était à sa mort, de l'aveu d'un homme compétent, l'homme le plus savant de son siècle ; sa production poétique s'en est ressentie pour la quantité, sinon pour la qualité. Pourquoi chercher de nouvelles façons de dire ce qui a été déjà si bien dit ? Pourquoi s'épuiser à dire des choses belles, mais inutiles, en des vers qui ne satisfont point, lorsqu'il y a tant de choses à connaître, et qui donnent la certitude ? Milton, moins savant, mais non moins lettré, avait une personnalité plus forte plus hardie, que l'érudition n'a pas su réduire au silence. Il y avait comme une musique dans son âme qui voulait s'exprimer et qu'il a fait passer dans ses vers. Et pourtant n'y a-t-il pas dans le *Paradis Perdu*, cette merveilleuse symphonie biblique, un peu de lourdeur et d'ennui qui vient précisément de là ? Non pas que le poète soit trop philosophe : il ne lui est pas défendu d'avoir des idées, pourvu qu'il les sente en poète, mais il est trop encombré de raisonnements et de citations, de souvenirs historiques ou autres, de toute une érudition qui alourdit sa marche et le rend terriblement pesant. Il en est ainsi de Jonson, bien moins doué qu'ils ne sont tous trois pour le génie poétique. « Son érudition ne nuit pas à sa verve, dit Taine ; si lourde que soit la masse dont il se charge, il la porte sans fléchir » [1]. Il faudra atténuer un peu cet éloge : admettons-le pourtant provisoirement. Il n'en reste pas moins que cette abondance de renseignements dont il a rempli

1. *Histoire de la Littérature anglaise*, II, 105.

son cerveau et que sa mémoire a soigneusement étiquetés, classés, vient s'interposer entre lui et le monde, qu'il n'en a pas une vision directe, qu'il l'aperçoit à travers ses livres, et que ceux-ci, dans un certain sens, lui ont brouillé la vue. Il lui manquera toujours la libre spontanéité du vrai poète, qui peut être un penseur et même un savant, mais qui doit être un artiste avant tout.

Au fond il n'avait pas cette grande faculté d'imagination qui est le don poétique essentiel. Nous le verrons très nettement quand nous étudierons ses œuvres, mais quand nous ne connaîtrions que ses *Discoveries,* nous pourrions le certifier d'avance : ce petit livre de fortes pensées n'est pas le journal d'un poète. Toutes les questions qu'il traite, morale, politique et littérature, et surtout la façon dont il les traite, abstraitement, raisonnablement, prouvent qu'il était mieux pourvu de jugement, de raison, que des qualités plus brillantes que nous associons d'ordinaire à ce nom. Mais c'est surtout ce qu'on n'y trouve pas qui me paraît révélateur : si nous avions la rare fortune de posséder un pareil recueil de Shakespeare ou de Spenser, ne serait-il pas tout différent ? Ce n'est pas que le vrai poète vive toujours dans le monde de la Fantaisie, au milieu des rêves : l'auteur d'*Hamlet* n'était pas incapable de raisonner fortement, celui de la *Reine des Fées* ne manquait pas de précision ni de justesse. Mais il ne reste pas confiné dans ce cercle d'abstraction banale où se rencontrent tous les esprits ; il s'en évade à tout instant sur les ailes de l'imagination. De ces envolées plus ou moins fréquentes, plus ou moins hardies, sa pensée coutumière garde l'allure et le souvenir émerveillé.

« Même quand l'oiseau marche, on sent qu'il a des ailes » ;

même quand le poète a rejoint le commun des hommes sur la terre ferme du raisonnement, on perçoit dans ses expressions, dans son attitude, qu'il a entrevu des régions splendides que les autres ignoreront toujours. Jonson n'a jamais aperçu ces pays de rêve ; il n'a même pas bien vu le globe merveilleux qu'il habitait. Nous avons dit qu'il n'avait pas une sensibilité bien vive ; il n'avait pas non plus cette imagination puissante qui chez les poètes en tient lieu souvent. Il y a quelque parenté entre ces deux facultés subtiles qui s'élèvent au-dessus de la réalité pour la mieux comprendre : elles ont manqué toutes deux à l'auteur du *Renard* ; il ne les eut du moins que dans de médiocres proportions. Je sais bien qu'il croyait le con-

traire, qu'il s'est dit « opprimé par la fantaisie », qu'il racontait à Drummond avoir passé toute une nuit à regarder « les Tartares et les Turcs, les Carthaginois et les Romains se battre sur son gros orteil[1] ». Mais ce fait unique ne suffit pas à détruire l'impression qui se dégage de toute son œuvre : l'homme le mieux pondéré peut avoir des hallucinations, la fièvre, le délire, et ces visions de Gulliver chez les Lilliputiens durent être dans sa vie tout exceptionnelles. L'homme qui a écrit les *Discoveries* était un bon esprit, juste, vigoureux, sensé ; ce n'était pas un poète.

Nous ne lui demanderons donc pas cette imagination sensitive, qui permet à un Wordsworth de pénétrer l'âme d'un paysage, à un Shelley de disperser sa personnalité dans le vent qui passe, dans le nuage qui s'élève : ce sont là des formes de la fantaisie qui n'étaient guère connues de son temps, qui sont essentiellement modernes. Mais il n'avait même pas cette grâce de la pensée, qui n'est pas à proprement parler de l'imagination, mais qui relève d'un sourire la sévérité des raisonnements ; il n'avait pas non plus cette gaieté de l'esprit, qui s'échappe à l'occasion dans une idée folle, dans une boutade humoristique. Nous verrons plus loin qu'il n'avait pas davantage, bien qu'il ait écrit presque uniquement pour le théâtre, cette imagination sympathique qui permet à l'écrivain de sortir de soi, de transférer sa personnalité dans celle d'autrui et, jusqu'à un certain point, d'aimer cette personnalité empruntée comme la sienne propre. Doté d'une grande force intellectuelle, qu'il avait encore affermie par l'étude, il restait muré dans cette individualité robuste et lourde, il ne déposait jamais cette armure de savoir et de raison qui était comme soudée sur lui. Nous le comprendrons mieux encore en le comparant avec Shakespeare, qui est presque en tout point son contraire et qui, lui, est doué d'un esprit, d'une imagination, d'une sensibilité presque modernes. La fameuse phrase sur les « *wit-combats* », que tout le monde a dans la mémoire, rend d'une image très juste l'attitude différente de ces deux esprits. Mais sortons de la Sirène et représentons-nous les deux poètes dans la rue, dans la nature, dans la vie. Shakespeare s'en va à Stratford par une belle matinée de juin, dans la verte campagne anglaise, si aimable et si heureuse ; ou sim-

1. *Conversations*, XIII. (G.-C., III, 484.) « He heth consumed a whole night in lying looking to his great toe, about which he hath seen Tartars and Turks, Romans and Carthaginians, feight in his imagination. »

plement il va chercher dans les environs prochains de Londres un peu de verdure et d'air parfumé. Mais tout en marchant il regarde le paysage, qui se déroule en sens inverse ; il voit les fleurs brillantes et suaves qui égaient la route, il s'arrête pour les cueillir ou les respirer. Puis il s'éloigne, improvisant entre elles et lui de jolis dialogues et leur prêtant des sentiments exquis. Le soir, quand les étoiles naissent au ciel, il interprète la chanson du rossignol ou le concert silencieux des sphères éthérées. Puis il rentre à l'auberge, ne dédaignant pas de causer avec l'hôte et les voyageurs, sachant qu'il peut tirer de leurs humbles propos, de leur gaieté simple et familière, des trésors d'observation. Et le lendemain il repart, roulant dans son cerveau quelque nouveau projet de comédie ou de tragédie, rêvant au subtil Iago, à la perfide Cléopâtre, à la délicieuse Imogène ou au joyeux Autolycus. Jonson, qui est d'un tempérament plus casanier, n'éprouve guère le besoin d'aller retremper sa pensée au cœur de la nature, et c'est dans sa bibliothèque qu'il compose en idée ses pièces. Mais il s'en va parfois dans la campagne, pour le plaisir de marcher, et nous l'avons vu entreprendre à pied son grand voyage en Ecosse. Le voilà donc sur les routes, au milieu des bois, le long des rivières ; mais il n'entend pas l'appel des oiseaux, des fleurs et des eaux. Il leur jette un regard parfois, il admire en passant la fraîcheur d'une aubépine, le port d'un vieux chêne, mais il rentre aussitôt en lui-même, il retourne à ses pensées coutumières, remâchant quelque citation latine, discutant quelque problème de morale ou de critique, absorbé dans sa vision intérieure. La nuit venue, il videra volontiers quelques pots avec les gens de l'auberge, il consentira à rire avec eux ; mais tout en les observant soigneusement, il n'arrivera pas à les comprendre. Si du moins ses compagnons de rencontre marquent une distinction de nature particulière, une sensibilité plus raffinée, une imagination un peu capricieuse, il est incapable de les pénétrer. En fait il ne voit pas au delà des apparences ; il aperçoit la couleur et la forme des objets, il note les gestes et les propos des gens, il ne va pas jusqu'à l'âme, il ne perce pas les physionomies. En un mot il n'avait pas cette imagination, qui complète et interprète les données fragmentaires du réel, ou plutôt il manquait d'intuition, de cette qualité vive et brusque, qui devine le monde et le comprend d'un seul regard, mieux que ne feraient des années d'attention patiente.

« L'espèce humaine, disait le délicieux Lamb, est composée de deux races distinctes, les emprunteurs et les prêteurs ». Nous la divi-

serons d'un autre point de vue, en deux groupes également contraires, non pas les imaginatifs et les raisonnables, mais les intuitifs et les déductifs, ceux qui voient et ceux qui raisonnent. Le mot imagination prête à la confusion, il est trop vaste et trop vague : on peut d'ailleurs avoir de l'imagination, tout en étant fort raisonnable. Mais on ne saurait être en même temps intuitif et déductif ; ce sont deux attitudes ou, plus exactement, deux démarches de l'esprit qui s'excluent. Jonson, par exemple, quoique fort sensé, n'était pas dépourvu d'imagination ; mais c'était incontestablement un déductif. Dans le monde extérieur, j'ai dit qu'il percevait uniquement les apparences, les couleurs des objets, les contours d'un visage ; il n'osait pas, comme Shakespeare, prêter une âme aux fleurs, ni même deviner celle des gens ; il reste confiné dans la sensation présente, immédiate. Dans le monde des idées, il apportait la même circonspection, la même prudence un peu étroite. Son esprit gravissait les hauteurs de la pensée posément, pas à pas, au lieu de les escalader par bonds allègres. En d'autres termes, il était de ces esprits, non point lents, mais prudents, qui procèdent par analyse plus que par synthèse, qui décomposent les idées et les enchaînent successivement plutôt que d'en embrasser toute la suite d'un coup d'œil, parfois trop rapide. Cette forme intellectuelle implique naturellement une prédominance des facultés de raisonnement sur la sensibilité artistique et l'imagination. Nous le constaterons chez Jonson une fois de plus ; non point, répétons-le, qu'il soit dénué d'imagination, mais c'est une imagination superficielle, qui ne pénètre pas au fond des choses, qui réside uniquement dans les mots. S'il est un peu plus poète que Boileau et Pope, cela tient surtout à l'époque où il vécut ; au fond c'était un esprit lucide et sensé, logique et raisonnable, avec de solides qualités de penseur et de prosateur. Ces intelligences moins brillantes et moins hardies sont moins séduisantes que d'autres ; il ne faut point les mépriser pourtant, car elles sont aussi nécessaires. Les hommes comme Jonson n'inventent rien, ils se bornent à ordonner, à organiser, à mettre au point, ce que les autres affirmèrent, quelquefois trop précipitamment. Ils ont reçu en partage ces qualités de sage raison, qui sont apparemment les plus utiles et peut-être moins répandues qu'on se plaît à le dire. On peut regretter seulement qu'il ait appliqué ses talents à la poésie : il était né pour être historien, critique ou philosophe ; il ne fera pas un grand poète.

Le défaut de ces esprits raisonnables et pondérés, c'est qu'ils

ne sont pas très intéressants. Ils n'ont pas ces idées imprévues et subtiles, ces impressions personnelles et rares, bref cette originalité naturelle, qui séduit par son étrangeté. A force de soumettre toutes les démarches de leur pensée au contrôle de la raison, ils tombent dans une sorte de banalité normale et saine, tout à fait dépourvue d'intérêt. Au fond cependant, si l'on y regarde de près, on verra que cette impression n'est pas très exacte. Si les données de la raison sont universelles et communes à tous, il y a bien des manières d'être raisonnable : mille influences diverses contribuent à la formation d'un esprit, l'apport héréditaire, l'éducation reçue, le caractère personnel, les amitiés, les intérêts, les conjonctures de la vie, les lectures successives ; bref il n'y a pas deux individus, même à l'Académie des Sciences, qui pensent exactement de la même façon sur toute chose ; il y a entre ceux qui paraîtraient devoir se ressembler le plus des différences partielles qui sont infinies et dont l'ensemble constitue la tournure d'esprit de chacun. Or, nous connaissons suffisamment, même en dehors de son œuvre littéraire, les idées de Jonson sur bien des questions ; les *Discoveries* nous renseignent abondamment sur sa forme d'esprit particulière et nous allons essayer de la dégager. Nous rechercherons ce qu'il a pensé de la vie et des hommes, puis quelles ont été ses idées en matière littéraire. Nous tâcherons ainsi de démêler les grandes lignes de sa personnalité intellectuelle ; et nous pourrons, avant d'aborder l'œuvre du poète, nous faire une idée à peu près exacte de son talent.

II

Il ne faut point s'attendre à trouver chez Jonson un système du monde, plus ou moins cohérent et solide, ni des idées philosophiques nouvelles ou simplement rares, comme chez Wordsworth ou Shelley, Gœthe ou Vigny ; on ne trouvera même pas chez lui une de ces paroles d'apparence profonde, qui ont fait écrire tant de pages sur la philosophie de Shakespeare, ni seulement de ces belles formules, résumant fortement les grandes vérités du monde moral, qui prouvent la vigueur d'esprit de l'auteur d'*Hamlet*. Jonson, et c'est un trait de caractère, n'avait nullement l'esprit métaphysique, la faculté d'apercevoir au delà ou au travers de l'univers réel et sensible

un monde idéal, dont celui-ci ne serait que l'ombre et le reflet : la métaphysique est une œuvre d'imagination et nous avons dit qu'il n'en avait guère. Il n'avait même pas l'esprit systématique, le besoin d'enfermer, de réduire en quelques phrases la multiple diversité des phénomènes qui constituent la vie. L'homme vraiment raisonnable se méfie des systèmes qui essaient d'enchaîner dans une prison trop étroite la vérité fuyante et subtile. Il sait par expérience qu'il y a de l'outrecuidance à vouloir l'étreindre et qu'elle nous échappe toujours, quoique nous fassions. N'ayant pas l'imagination audacieuse qui se plaît à édifier les beaux « palais d'idées », il a le jugement critique qui discerne le défaut de la construction, le point faible de l'édifice. Son esprit calme et précis ne se hasardait pas en dehors du cercle étroit des choses prochaines, et toute sa philosophie n'était qu'une morale. Si peu de goût qu'on ait pour les abstractions, il faut bien, puisqu'on est forcé de vivre au milieu des hommes, se munir de quelques règles générales pour y confirmer plus ou moins strictement sa conduite Mais là encore l'homme raisonnable se méfie des innovations, des théories personnelles ; il a tendance à accepter les solutions et les préceptes, qui sont consacrés par le temps et éprouvés depuis des siècles. Cette morale qui se réduit forcément à un minimum d'exigences, ne coïncide pas exactement avec la religion : celle-ci est beaucoup trop austère, en certaines matières, pour ceux qui ont un tempérament exigeant. Il se fait donc une sorte de compromis tacite entre la morale religieuse et les nécessités de la nature ; une sorte de loi imprécise, mi-chrétienne, mi-païenne, que chacun interprète à sa manière et suivant l'humeur du moment ; minimum de vertu qui retient les hommes de se manger entre eux et qui suffit, tant bien que mal, à soutenir la marche du monde. C'est cette morale assez indécise et nullement systématique, cet épicurisme raisonnable et modéré, qu'on appelle d'ordinaire la morale du bon sens : Jonson ne paraît pas en avoir eu d'autre.

Mais si cette philosophie de sens commun donne l'impression d'être un peu vulgaire, si elle ne marque pas une grande distinction d'esprit chez celui qui s'en contente, il n'en faudrait pas conclure que Jonson fut un esprit médiocre. Beaucoup d'hommes, par goût de la raison, par manque d'imagination, redoutent les systèmes et les paradoxes : ils croient que les opinions reconnues, répandues, ne sont pas nécessairement fausses, que les assertions absolues risquent souvent de l'être. Mais s'ils respectent trop la vérité pour la limiter

de formules étroites ils restent capables sur certains points particuliers, qu'ils ont médités à loisir, d'originalité et de hardiesse. Ils repensent les idées courantes, et lorsqu'ils les repoussent, on peut être assuré qu'ils sont dans le vrai, car s'ils prennent le contre-pied de l'opinion vulgaire, ce n'est pas pour le vain plaisir d'étonner. Ces esprits « honnêtes », scrupuleux, véridiques, n'exercent pas sur les contemporains ni sur la postérité le même attrait que les autres ; ils n'ont pas l'audace qui séduit, la vigueur qui subjugue, l'ingéniosité qui ravit : comme tous ceux qui sont plus solides que brillants, on les estime au-dessous de leur valeur. Il y a là une sorte d'injustice fatale, que la critique a pour mission de compenser, de réparer : nous allons montrer par quelques citations de ces *Discoveries* que Jonson n'était point du tout un esprit banal et négligeable. Il aurait pu tout comme un autre avancer résolument des assertions douteuses si son grand respect de la vérité ne l'avait retenu ; mais les idées qu'il exprima sont intéressantes et marquent une réelle vigueur de pensée. Même à ne considérer que le style, nous y apprendrons sur lui bien des choses. « Le style est l'homme même », a-t-on dit ; Jonson l'avait dit avant Buffon, sans arriver à cette concision définitive, mais non point sans force : « C'est le langage qui montre le mieux l'homme : parle, que je te voie. Il jaillit des parties les plus retirées de notre être et rend l'image même de son père, l'esprit. Nul miroir ne rend la forme et la ressemblance d'un homme aussi fidèlement que son esprit [1]. » Les qualités et les défauts de ce style, la coupe de la phrase, les tournures préférées de l'écrivain, les comparaisons qu'il emploie, la façon dont il raisonne, l'allure et le ton général du morceau, autant d'indications précieuses, d'autant plus précieuses qu'elles sont moins conscientes, sur la forme et la nature de sa pensée [2]. Il faudrait les lire dans l'original pour jouir pleinement de la vigueur de cette langue ; nous essaierons de ne pas trop l'affaiblir en la traduisant.

III. Nul homme n'est si sot qu'il ne puisse donner parfois un bon conseil à un autre ; et nul homme n'est si sage qu'il ne se puisse aisément tromper,

1. *Discoveries*, CXXXI. (G.-C., III, 415.) Les numéros que nous indiquons en chiffres romains sont ceux de l'édition Gollancz, que j'ai conservés dans la mienne.

2. Pour certains des morceaux que nous donnons ici, j'ai retrouvé l'original latin. En comparant les deux textes, on pourra se rendre compte de la façon dont Jonson traduit, condensant, remaniant le texte primitif, y ajoutant des comparaisons de son cru. Ce travail d'adaptation est très instructif, très révélateur.

s'il ne prend conseil que de lui-même. Mais il y a très peu d'hommes qui soient sages de leur propre conseil ou savants de leur propre science. Car celui qui ne s'est instruit que par lui-même a eu pour maître un sot.

VII. Les naturels qui sont endurcis au vice, vous les briserez plutôt que de les redresser ; ils ressemblent aux bâtons qui sont courbés et secs : inutile d'essayer.

X. Il y a bien peu d'hommes qui croient ce qu'ils voudraient persuader aux autres ; encore moins qui fassent les choses qu'ils voudraient imposer aux autres ; mais bien moins encore qui sachent ce dont ils se vantent audacieusement. Ils se contentent de mettre le signe de la croix sur la porte extérieure, et sacrifient à l'estomac ou au ventre dans les cabinets intérieurs.

XI. A combien de froides besognes l'homme gaspille la meilleure partie de sa vie ! A présenter des compliments, à faire des visites, à rassembler et répandre des nouvelles, à fréquenter les festins et les théâtres, à faire un peu d'amour hivernal dans un coin ténébreux !

XX. Je ne saurais penser que la Nature soit tellement épuisée et déchue qu'elle ne puisse plus rien produire qui vaille ses années passées. Elle est toujours la même, pareille à elle-même, et quand elle rassemble ses forces, elle est plus forte encore. Les hommes ont décliné, et les études ; elle, non pas !

XXI. Je ne sais rien qui puisse mieux servir dans les lettres que d'examiner les écrits des anciens, sans pourtant se reposer sur leur seule autorité, ni tout accepter de confiance ; pourvu qu'on évite aussi le fléau de juger et de prononcer toujours contre eux, comme l'envie, la précipitation, l'amertume, l'impudence et le ricanement bouffon. Car en plus de toutes les observations des anciens, nous avons notre propre expérience : si nous voulons nous en servir et l'appliquer, nous avons de meilleurs moyens de nous prononcer. Il est vrai qu'ils ont ouvert les portes et frayé la voie, ceux qui nous ont précédés ; mais comme des guides et non comme des chefs. *Non domini nostri, sed duces fuere.* La vérité est ouverte à tous : elle n'appartient en propre à personne. *Patet omnibus veritas ; nondum est occupata. Multum ex illa, etiam futuris relictum est.*

XXII. Si en certaines choses je me sépare de personnes, dont je vénère et admire d'ailleurs l'esprit, l'activité, le soin, le jugement, qu'on n'aille pas aussitôt m'accuser d'ingratitude et de témérité. Car je suis et serai toujours très reconnaissant à ceux qui m'ont enseigné ; tout de même je ne pense pas que le but de leur travail et de leur étude était d'envier à la postérité ce qu'elle pourrait y ajouter et découvrir aussi. Si je me trompe, que l'on me pardonne : *nulla ars simul et inventa est et absoluta.* Je ne désire point d'être égalé à ceux qui m'ont précédé ; mais de voir ma raison examinée à côté des leurs, et selon ce qu'elles vaudront, qu'on nous croie. Je ne suis ni l'auteur, ni le partisan d'aucune secte. Je ne veux voir personne s'attacher à moi ; mais si j'ai quelque chose de juste, je le défendrai pour la vérité, non pas pour moi (sauf qu'elle contribue au bien de tous). Je ne me soucie point de voir quelqu'un s'escrimer ou se battre pour moi, faire le moulinet et prendre mon parti. Défendre la vérité, voilà qui suffit. *Non mihi cedendum, sed veritati.*

LIII. Les injures n'éteignent point les bienfaits : elles les empêchent seulement d'avoir bon aspect. Car celui qui me fait une injure après m'avoir rendu service, n'efface pas ce service, mais il l'abîme ; comme celui qui écrit d'autres vers par-dessus les miens, n'enlève pas les premières lettres, mais les cache.

LIV. Il n'y a point service rendu si l'intention n'y est pas, s'il n'est pas voulu amicalement et affectueusement. Nous ne devons nul remerciement aux rivières, parce qu'elles portent nos bateaux ; ni aux vents, s'ils favorisent et gonflent nos voiles ; ni aux viandes, si elles nous nourrissent. Car toutes ces choses sont nécessairement ce qu'elles sont. Les chevaux nous portent, les arbres nous ombragent, mais sans le savoir ! Il est vrai qu'il y a des hommes qui reçoivent de bons offices sans le savoir ; mais nul n'en a jamais reçu d'un qui l'ignorât. Beaucoup d'hommes ont été guéris de maladies par des accidents ; mais ce n'étaient point des remèdes. J'ai connu quelqu'un qui avait été guéri de la fièvre quarte en tombant dans une rivière ; un autre à coups de fouet ; mais qui voudrait employer pareilles médecines ? C'est la pensée et non l'événement, qui distingue les bons et les mauvais offices. Mon adversaire peut offenser le juge par son orgueil et ses impertinences, et je gagne ma cause ; mais il n'avait pas l'intention de me rendre service. J'ai échappé aux pirates en faisant naufrage ; le naufrage était donc un bienfait ? Non : pour qu'il y ait vraiment service, il faut qu'il l'ait fait pour moi autant que pour lui. Celui qui vous oblige uniquement pour lui-même est comme celui qui nourrit son bétail pour le vendre : il fait bien soigner son cheval, pour le conduire à Smithfield.

LVII. Les suffrages au Parlement sont dénombrés et non pesés ; il ne saurait en être autrement dans ces conseils publics, où rien n'est si inégal que l'égalité ; car là, si diverses que soient l'intelligence et la sagesse des hommes, leur pouvoir est le même, exactement semblable.

LX. La vérité (sincérité) est le bien propre de l'homme, et la seule chose immortelle qu'il soit donné à l'humanité de posséder. Il n'y a pas un honnête homme, chrétien ou païen, qui puisse s'en passer : nul homme d'état ou patriote ne le doit. Car sans la vérité, toutes les actions des humains sont ruse, malice, tout ce qu'on voudra, plutôt que sagesse. Homère dit qu'il déteste plus que la bouche d'Enfer celui qui dit une chose avec sa langue et en garde une autre dans son cœur. Belle expression qui est fondée sur la raison divine ; car une bouche menteuse est un trou puant qui empoisonne par la contagion qu'il exhale. D'ailleurs rien de ce qui est faux ne dure ; il aura bientôt un autre visage qu'il n'avait. Comme dit Euripide : « Aucun mensonge ne vieillit. »

LXI. Il est étrange qu'il n'y ait point de vice qui reste sans défense, à tel point que nous disons, faute d'une autre excuse, que nous l'aimons, que nous ne pouvons pas y renoncer. Comme si cela n'augmentait pas la faute encore ! Nous ne pouvons pas, parce que nous ne croyons pas pouvoir, et nous l'aimons parce que nous voulons le défendre. Nous préférons l'excuser que de nous en défaire ! Que nous ne puissions pas, c'est un prétexte ; que nous ne voulons pas, voilà la vraie raison. Combien j'en ai connu qui ne veulent point voir cacher leurs vices ? et qui même, pour se faire remar-

quer, vivent à l'antipode de leurs concitoyens ! Ils ne voient jamais, pendant des années, le soleil se lever ni se coucher, mais vivent à la lueur des torches, comme s'ils veillaient un cadavre ; ils ne voudraient point pécher à la façon de tout le monde, et tiennent cela pour une sorte de rusticité ; ils veulent le faire de façon nouvelle, au contraire, pour la seule infamie ! Ils étaient désireux de vivre à rebours ; et ils arrivèrent au point qu'ils n'aimaient plus les vicieuses coutumes, mais les vices eux-mêmes. Il était impossible de réformer ces natures-là : elles s'étaient desséchées et endurcies dans leur mal. Ils diront peut-être qu'ils voulaient le quitter, mais n'en croyez rien ; ils peuvent penser qu'ils le veulent, mais tout de même ils pourraient bien mentir : ils se fâchent un peu, de temps en temps, contre leurs sottises, mais, morbleu ! qu'ils sont vite rapatriés ! Ils avoueront qu'ils sont mécontents de leur manière de vivre : c'est probable, car qui ne l'est pas ? Lorsqu'ils pourront me donner la certitude qu'ils sont plus que mécontents, qu'ils les détestent, alors je les écouterai, je les croirai peut-être ; mais nous en avons beaucoup aujourd'hui qui détestent leur vice et l'aiment tout ensemble.

LXVI. Je ne connais pas d'autre maladie de l'âme que l'ignorance, je ne dis pas des arts et des sciences, mais de soi-même ; pourtant même des premières, c'est un mal pernicieux, qui obscurcit la vie humaine, qui trouble la raison, qui confond toute vérité, qui fait que l'homme s'en va à tâtons dans le noir, tout comme un aveugle. Ce sont les grandes intelligences qui en sont le plus gênées et tourmentées ; quelquefois même elles préféreront mourir plutôt que d'ignorer les choses qu'elles désirent. Songez donc quel mal ce peut être, et quel bien son contraire !

LXVII. Le savoir est l'action de l'âme et elle est parfaite en dehors des sens, car elle porte en soi les semences de toute science et de toute vertu ; mais elle ne peut se passer du service des sens ; c'est par ses organes que l'âme travaille : elle est un agent perpétuel, prompt et subtil ; mais souvent flexible et trompeur, s'embrouillant comme un ver-à-soie, sauf que la raison est une arme à double tranchant, qui coupe tout. Souvent dans ses recherches, de nouvelles pistes lui donnent le change ; et elle admet les erreurs par les mêmes conduits qui font pénétrer les vérités.

LXXV. Si nous voulons voir ce que nos affaires sont réellement, en dehors du nom qu'on leur donne, nous verrons qu'il nous arrive moins de maux que nous n'en portons en nous-mêmes. Que de fois ce qu'on appelle une calamité, n'est-il pas le commencement et la cause de notre bonheur ? Et au contraire ce qui échut à un autre avec force applaudissements et compliments, ne l'a souvent élevé que d'un degré vers la ruine ! comme s'il était avant dans un lieu d'où il pouvait tomber sans danger.

LXXX. Il y en a qui ne sont nés que pour sucer le poison des livres : *Habent venenum pro victu, imo pro deliciis*. Ce sont eux qui ne goûtent chez les poètes que les choses sales et obscènes, ce qui fait condamner notre profession. Mais par qui ? Par des gens qui épiaient la chose ; et qui, même sans cela, sont si mauvais juges des lettres qu'ils n'estiment aucune connaissance si elle ne rapporte un profit. Ceci montre qu'ils n'auraient jamais embrassé le métier qu'ils exercent, sans les honneurs et les gains qu'il donne.

Mais si un autre savoir, bien employé, peut conduire à une bonne vie, former les mœurs, persuader et mener les hommes aussi bien que leurs menaces et contraintes, est-ce là, même sans récompense, la pire des études ? Je n'ai jamais pensé que l'étude de la sagesse fût confinée au seul philosophe, celle de la piété au religieux, ou de la politique à l'homme d'Etat ; mais celui qui peut imaginer une république (j'entends le poète) peut la pourvoir de conseils, la raffermir par des lois, la corriger par des jugements, la façonner par la religion et les mœurs, remplit tous ces rôles. Nous ne lui demandons pas simplement la facilité, l'art de tourner le vers, mais la connaissance exacte de toutes les vertus et de leurs contraires, avec le talent de faire aimer les unes et détester les autres, par sa façon de les mettre en bataille. Les philosophes agissent insolemment de revendiquer pour eux seuls ce que les plus grands généraux et les plus grands conseillers n'osèrent jamais réclamer. Car ils aimaient mieux accomplir les plus grandes choses que de les promettre.

LXXXI. Certains théologiens disputeurs sont comme des piliers de taverne qui attrapent le premier objet qui se trouvera sous la main, qui se font une arme de n'importe quoi, du chandelier, des pots ; souvent ils se battent en aveugles et ne frappent que l'air. *More Andabatorum qui clausis oculis pugnant.* Celui-ci trait un bouc, celui-là prend le lait dans un tamis. Leurs arguments sont aussi fluides qu'un liquide répandu sur une table que l'on peut conduire où l'on veut avec le doigt. Ces discussions et controverses, où le profit ne vaut pas la peine, sont odieuses ; presque toujours la vérité reste au milieu et leur échappe. Et le résultat de la bataille, c'est qu'ils ont craché l'un sur l'autre et en sont tout salis. Ces escrimeurs de religion ne me plaisent point.

LXXXII. Le corps a certaines maladies qu'il vaut mieux supporter qu'enlever. Par exemple s'il fallait, pour guérir la lèpre, se baigner dans le sang tiède encore d'un enfant assassiné. De même il y a dans l'Eglise certaines erreurs qu'il y a moins d'inconvénients à dissimuler qu'à découvrir.

LXXXIV. J'ai vu que la pauvreté faisait faire aux hommes des choses indignes ; mais les honnêtes gens ne le devraient pas ; ils devraient gagner autrement. Même s'il a faim, un homme ne doit jamais faire le parasite. L'heure où je me repentirai d'être honnête, il me restera assez d'autres façons de m'enrichir. Mais la flatterie est une jolie pince-monseigneur pour forcer les oreilles sensibles, surtout pour les gens que la Fortune a emporté bien haut sur ses ailes, et qui soumettent à cela leur dignité et leur autorité, à force de se flatter eux-mêmes. Car en fait, les hommes ne se laisseraient jamais prendre si copieusement aux appeaux des flatteurs, s'ils ne commençaient pas eux-mêmes, s'ils se rappelaient seulement combien l'amertume de la vérité est plus profitable que tout le miel distillé par une voix courtisane, qui n'est pas un éloge, mais un poison. Aujourd'hui on en est arrivé à ce point de sottise, disons mieux, de folie, que pour certains celui qui les flatte modérément ou chichement passe pour un médisant. S'il ne consent pas à leurs vices, quand même il s'abstiendrait de les critiquer, ils tiennent leur ami pour un ennemi. Même quand ils agissent en tout de la pire façon, ils attendent encore des louanges. Ils vont jusqu'à acheter des gens avec des habits et des soupers, pour qu'ils prostituent leur jugement à les louer. Ils

entretiennent des amis en livrée, amis du plat et de la broche, qui attendent leur tour, comme le grand seigneur a ses festins et ses invités.

LXXXV. J'ai toujours regardé notre vie humaine comme une pièce de théâtre, où chacun, oublieux de lui-même, se travaille pour remplir le rôle d'un autre. Même nous insistons tellement pour imiter les autres, que nous ne pouvons plus, quand il le faut, revenir à nous-mêmes ; comme les enfants, qui imitent si longtemps le défaut des bègues qu'ils finissent par le devenir, l'habitude ne s'oubliant pas et devenant une autre nature.

CIII. Combien chétives sont les choses que nous admirons, comme les enfants qui estiment toutes les babioles, et préfèrent à leur père un jouet ! Y a-t-il quelque différence entre nous et ceux que nous regardons comme de plus fous, des toqués au degré supérieur ? Ils s'amusent avec des coquilles, des sifflets, des chevaux de bois, et cætera ; nous, avec des statues, des colonnes de marbre, des peintures, des toits dorés, derrière lesquels il y a des lattes et de la chaux, peut-être de la boue ! Cependant nous prenons plaisir à ces mensonges, nous nous réjouissons de nous tromper. Mais cela ne se borne pas aux murailles et aux plafonds : tout ce que nous appelons bonheur n'est que couleur et dorure, et l'argent en fait tout le prix. Ah ! la mince couche d'honneur, et comme toute vraie gloire a décru, depuis qu'on en donne à l'argent ! Pourtant le grand troupeau, la multitude, qui sur tous les autres points est divisée, conspire et s'accorde en celui-ci, l'amour de l'argent ! Ils le désirent, ils l'embrassent, ils l'adorent, alors qu'il y a plus de tracas et de tourments à le posséder qu'à le gagner.

CIV. Certains hommes, quels que soient les malheurs qu'ils ont à subir, ils les augmentent ; et s'ils n'en ont pas, tout ce qu'ils ne gagnent pas leur est une perte. Peut-il y avoir des gens plus malheureux que ceux-là, qui souffrent perpétuellement de leur propre malheur et du bonheur d'autrui ? Un homme devrait rechercher d'autres objets, s'étudier à ne pas désirer, à ne pas craindre, à ne pas se repentir; à se faire une base tellement sûre que nulle tempête ne pût l'ébranler ; à s'assurer l'opinion des autres, et s'il leur déplaît, l'estime de soi-même ; car la mésestime gagnée à bien faire devrait nous ravir. Si tu n'étais juste que par amour de la gloire, tu devrais l'être avec infamie ; celui qui veut voir publier sa vertu n'est pas le serviteur de la vertu, mais de la gloire.

CXIII. Ils flattent pour gagner leur pain, ceux qui louent Monseigneur comme un oracle pour tout ce qu'il fait, tout ce qu'il dit, vrai ou faux ; inventent des histoires qui lui plairont ; préparent des amorces pour ses oreilles ; et s'ils sont mal accueillis dans ce qu'ils avancent, virent de bord aussitôt, s'en vont à l'autre bout de l'horizon, changent leur histoire, niant ce qu'ils avouaient, avouant ce qu'ils niaient ; appropriant leurs discours aux personnes et aux occasions. Ce qu'ils enlèvent et dévorent à une table, ils vont le porter à une autre; ils se rendent suspects au maître et se font détester des serviteurs, à force de s'enquérir, de reprendre, d'embrouiller ou de ressasser les histoires de la maison qui ne les regardent point. Ils louent le vin de Monseigneur et la sauce qui lui a plu ; ils rendent hommage au cuisinier et au sommelier ; tant qu'ils ont la faveur de Monseigneur, ils parlent pour eux

d'une pension, mais ils les pileront en menue poussière au moindre dégoût de Monseigneur, au premier caprice de son palais.

Comme il vaut mieux se taire, ou du moins parler modérément ! Car il ne suffit pas de bien parler, il faut le faire au bon moment. Si l'on vous interroge, répondez ; mais il n'est pas mauvais de répéter la question avant de répondre, afin d'être sûr d'avoir compris et de ne pas dire une absurdité. Il y a moins de déshonneur à mal entendre qu'à mal parler. On excusera les oreilles, mais non point le jugement. Et dans les choses qu'on ne connaît pas, ne pas donner son opinion, de peur qu'en affectant d'être trop savant, on perde son crédit pour avoir mal dit ou mal su. Ne pas chercher à gagner la faveur du maître en s'embarquant dans les factions de la famille, ne pas s'enquérir des querelles de la maison, de leurs plaisirs ou de leurs affections. C'est une espèce odieuse et vile, que l'on voit tout le jour par la maison, ramassant toutes les saletés, comme font les pies et les hirondelles, pour les rapporter ensuite à leur nid, l'oreille du maître, et souvent rapportant les mensonges qu'ils ont inventés, comme des choses qu'ils ont vues et entendues !

Les grands seigneurs appellent ces gens-là des instruments de grâce et de faveur, mais ce sont en réalité des organes d'impuissance et des marques de faiblesse. Car les seigneurs intelligents peuvent bien faire eux-mêmes ces découvertes. Une personne honorable ne s'enquiert point de savoir d'ailleurs quels sont ceux qui se réunissent pour boire et manger, ce que joue celui-ci, qui aime celui-là, avec qui l'un couche ou l'autre se promène, et ce qu'ils ont pu dire. Ce sont de basses et serviles natures, qui s'occupent de pareilles recherches. Que de fois j'ai vu (et qu'ils le méritaient !) ces censeurs domestiques attrapés par quelque honnête rustaud et bâtonnés d'importance ! Ceux qui font ces choses ou calomnient les autres, sont communément le rebut et la lie des hommes : pourtant je ne sais pas vraiment lequel est pire, celui qui dénigre ou celui qui loue tout. Il y a autant de vice à louer qu'à médire, et il n'est pas moins fréquent.

De ces extraits décousus, qui ont l'avantage au moins de nous montrer la pensée de Jonson sous divers aspects, on peut retenir quelques données générales sur sa forme d'esprit. Puisqu'il n'avait point de système qui reflète exactement toute sa pensée, force était bien de chercher ses opinions sur quelques-unes des questions qui se posent à l'homme : c'est à quoi nous ont servi les *Discoveries*. Les impressions multiples qui se dégagent de chacun de ces morceaux, des idées, du ton, des termes choisis, peuvent se résoudre en trois ou quatre idées maîtresses que nous allons essayer de dégager. La première est une grande impression de force : Jonson avait l'esprit vigoureux, aussi bien trempé que le caractère. On sait le culte fervent qu'il avait voué à la vérité : il en parle à maintes reprises avec une sorte d'accent religieux ; il ne met rien au-dessus d'elle. On

se rappelle aussi que « de tous les noms, il préférait celui d'honnête », et le mot signifie qu'il aimait le vrai sous toutes ses formes, subjective et objective, franchise et justesse. Nous avons vu qu'il lui sacrifiait même ses chers anciens, qu'il ne s'enfermait pas dans une admiration étroite, exclusive, de l'antiquité ; il aimait Platon sans doute et les autres, mais il aimait plus encore la vérité, dont il ne leur laissait pas le monopole. Pourtant il n'était pas de ces esprits curieux, scrupuleux, timorés, qui craignent de rien affirmer, parce qu'ils voient devant chaque affirmation trop nette quantité d'objections se lever pour la démentir. Peut-être y a-t-il dans cette recherche minutieuse de la vérité, qui voudrait la décomposer jusque dans ses parcelles les plus ténues, dans ce besoin de la réduire à ses éléments derniers, jusqu'à ce qu'elle s'évanouisse presque en poussière impalpable, une sorte de maladie de la volonté, comme une incapacité de prendre parti, de dominer les phénomènes et de choisir entre eux. Jonson qui avait la volonté robuste, est tout le contraire d'un « abstracteur de quintessence », d'un « coupeur de cheveux en quatre ». Il n'a pas l'intrépidité décisionnaire, qui tranche de tout souverainement, s'imaginant que la vérité peut se réduire en quelques formules absolues et nettes : mais il est encore plus éloigné de l'excès contraire, de cette recherche minutieuse du vrai qui s'absorbe en elle-même et finit par ne plus voir le but. Son amour profond de la vérité avait pour limite son goût instinctif de la raison. Il sentait plus ou moins confusément que dans la complexité infinie du monde, si l'on veut raisonner à perte de vue sur les choses, on court risque de rester en route, qu'il faut à certains moments deviner la bonne direction et ne pas s'engager dans le fourré des distinctions subtiles. En d'autres termes, il avait le jugement de sa volonté. Il n'était pas homme à exercer son énergie sans raison, pour le dur plaisir de l'imposer ; mais il savait vouloir fermement à l'occasion et accomplir la décision qu'il avait prise. De même il ne se perdait pas en méditations sans issue, pour le seul plaisir de penser, mais il savait distinguer le point où il convenait de choisir entre deux idées contradictoires, et il le faisait résolument. De là, dans ses idées, beaucoup de netteté, de fermeté, cette impression de force que j'ai signalée et qui semble avant tout une marque de santé morale. C'est en effet une vigueur bien réglée, nullement excessive, comme celle qui résulte d'une bonne constitution physique plutôt que d'un entraînement méthodique intensif. Il n'y a pas lieu de louer la jus-

tesse de ses idées, parce qu'elles ne marquent jamais une pénétration, une intuition supérieures ; mais c'était, avec plus de force que de finesse, un bon esprit, clair, et sensé, non point admirable, mais très estimable, de ces esprits droits et fermes, qui sont peut-être les plus nécessaires et qui font le gros œuvre de l'humanité.

Cette netteté, cette fermeté de pensée nous fait présumer que Jonson n'était nullement dilettante. Il n'était pas de ceux qui se plaisent à jouer avec les idées, qui trouvent une volupté délicate à les mettre en contradiction les unes avec les autres, pour conclure en souriant : « Que sais-je ? » Quoi qu'il eut la tête assez bien faite, il trouvait apparemment que le doute était un trop mol oreiller ; et ses petites pointes à l'adresse de Montaigne montrent qu'il n'approuvait pas les tendances de notre spirituel Gascon. De fait, il était tout le contraire d'un sceptique ; son intelligence vigoureuse avait besoin de certitudes, et il ne croyait pas qu'il fût impossible à l'homme d'étreindre jamais la vérité. Mais il avait les défauts de ses qualités, comme il arrive : il n'a pas cette souplesse d'esprit charmante, qui permet de comprendre toutes les idées, même celles qu'on désapprouve, et de les goûter momentanément par effort d'imagination ; il n'a pas cette curiosité artiste, qui pénètre dans une âme étrangère, s'y installe et s'identifie avec elle par la pensée. Il reste enfermé dans sa propre personnalité et dans les idées qu'elle lui impose, et s'il conçoit les idées adverses, c'est pour les repousser aussitôt. L'état d'indécision, qui admet deux idées opposées comme également probables et renonce à se prononcer entre elles, lui est proprement insupportable ; il ne s'y arrête que juste le temps nécessaire. Ayant l'esprit net et affirmatif, il estime que la vérité n'est pas inaccessible ; la preuve en est qu'il la détient. Comme tous les hommes épris de certitude, et qui sont orgueilleux par surcroît, il ne doute pas en effet que le résultat de ses méditations ne corresponde exactement à la réalité des choses. De là à les imposer, il n'y a qu'un pas, que Jonson ne manqua point de franchir : il avait l'esprit autoritaire, il érigeait ses pensées en lois absolues. C'est l'ordinaire effet de l'âge : à mesure que l'homme vieillit d'ordinaire, son intelligence s'immobilise dans une attitude, ne comprend plus que les idées qu'elle a adoptées autrefois. Mais Jonson a été vieux de très bonne heure, et bien que les *Discoveries* aient été écrites dans les dernières années de sa vie, elles nous renseignent exactement sur lui dès sa jeunesse : il a toujours été pareil à lui-même et il était autoritaire dès l'âge de

trente ans. On lui a maintes fois reproché son profond respect du pouvoir royal, dont on exagéra d'ailleurs l'humilité ; en fait il n'était pas dépourvu de libéralisme, mais il était partisan du principe d'autorité, il tenait le pouvoir royal pour un frein nécessaire à la sottise du peuple et à l'ambition des Parlements, et c'est pourquoi il voulait le fortifier le plus possible, contre l'audace des réformateurs. La grande haine des Puritains qui remplit son œuvre est inspirée par des motifs politiques bien plus que religieux : ce qu'il déteste chez ces fanatiques, c'est bien moins leur intolérance étroite et leur sectarisme ignorant, que leurs visées libérales et leurs tendances anarchiques. Cette autorité qu'il reconnaissait au roi en matière politique, par raison et comme malgré lui, il la revendiquait pour lui-même en littérature et dans toutes les questions spéculatives. Il se considérait comme investi d'une sorte de dictature poétique, du droit de régenter la république des lettres, et s'il ne l'a dit nulle part, on sent cette ambition percer dans tous ses écrits, dans tous ses actes. Comme il était pourvu d'ailleurs d'une forte volonté, il était même parvenu à l'imposer à ses contemporains, et pendant une vingtaine d'années il exerça sur le monde littéraire une sorte de magistrature officielle. Heureusement son amour de l'autorité était également tempéré, limité, par son goût de la raison : nous verrons qu'en matière politique comme en matière littéraire ses opinions restaient toujours teintées de libéralisme, et les citations que nous avons faites montrent aussi qu'il avait l'horreur en tout des sentiments extrêmes : c'était, si l'on veut, un doctrinaire, mais un doctrinaire intelligent [1].

Ce qu'il y a de plus curieux chez Jonson, ce qui montre combien les hommes se connaissent mal, ou plutôt quelle part d'eux-mêmes ils projettent dans les autres, c'est qu'il admirait Horace plus que tout autre des anciens et se considérait ingénument comme un esprit de la même famille. On a vu qu'il s'était représenté sous ses traits dans son *Poetaster ;* on sait qu'il avait traduit et commenté l'*Epître aux Pisons ;* il était nourri de ses pensées et de ses vers : il semble bien au fond qu'il nourrit l'ambition d'être l'Horace du siècle d'Elizabeth [2]. Et ce ne sont pas seulement les théories littéraires qu'il

1. Sur les idées politiques de Jonson, voir l'Appendice qui traite de ses rapports avec le Roi et les Grands.

2. Sur l'admiration de Jonson pour Horace et les emprunts qu'il a faits à ses

approuvait chez l'ami de Mécène ; ce sont aussi, car tout se tient, les idées générales. Mais bien qu'ils professent l'un et l'autre le culte du bon sens, que leur philosophie modérée, raisonnable aboutisse presque aux mêmes conclusions, il y a entre eux mille différences, qui ne laissent pas d'être fort sensibles. Horace, fils d'une race vive et légère, encline à la superstition, mais peu religieuse, né d'ailleurs à un moment où les gens intelligents ne pouvaient croire à la religion officielle, et n'éprouvaient pas le besoin d'en créer une autre, est un sceptique avant tout : il ne prend pas ce monde très au sérieux, ou du moins fait semblant d'en rire, en homme de goût, bien élevé, qui ne veut pas étaler ses sentiments intimes au regard curieux des badauds. Ben Jonson, au contraire, né chrétien et anglais, a l'esprit grave, sinon religieux. La race anglaise n'est pas incapable de gaieté, mais le fond du caractère est triste. L'homme confiné à l'intérieur par un climat brumeux et sans joie, y vit replié sur lui-même, à ruminer des pensées grises. Beaucoup sont affligés de cette humeur chagrine, de cette atonie physique qu'ils appellent hypocondrie, mélancolie, spleen, et Jonson est du nombre. De là, chez la plupart du moins, une conception de l'existence très sérieuse et même un peu sombre : la vie n'est point pour eux chose plaisante, c'est une affaire grave et qui ne prête point à rire. Le christianisme d'ailleurs est venu changer bien des choses : Jonson, qui n'est pas un croyant bien convaincu, a néanmoins le sentiment chrétien, la préoccupation des choses de la conscience : on ne trouvera donc rien chez lui qui ressemble à l'élégante irréligion, au scepticisme détaché du poète latin.

« Les sots sont ici-bas pour nos menus plaisirs » :

telle est à peu près la doctrine d'Horace. Pour lui les sots sont bien plus nombreux que les méchants en ce bas monde ; on peut se consoler des ennuis qu'ils vous causent, en riant de leur bêtise entre amis ou en la mettant en jolis vers. Le vieux Ben est moins indulgent, moins optimiste ; s'il y a beaucoup de sots ici-bas, les méchants non plus n'y sont pas rares ; il a eu affaire à eux, et ses désagréments personnels lui ont laissé triste opinion des hommes. Mais quand il n'aurait pas souffert de leur malignité, quand il aurait

œuvres, consulter le très consciencieux travail de M. Hugo Reinsch, *Jonsons Poetik und seine Beziehungen zu Horaz*.

vécu la vie la plus heureuse, la plus exempte de soucis, il n'aurait pas été moins pessimiste : il avait une disposition fâcheuse à prendre les choses du mauvais côté, à voir tout en noir. Etait-ce l'effet du climat, de la race, ou plutôt de son tempérament particulier, d'une « humeur » douloureuse ? Il est certain en tout cas que Jonson était un triste. On lui a fait la réputation d'un joyeux vivant, qui n'était nulle part aussi bien que le ventre à table et le verre en main, et sans doute il y faisait bonne figure ; mais cette conception joviale n'exprime pas tout son caractère. Je ne dis pas qu'il fut incapable de gaieté : il a raconté à Drummond qu'un jour il se déguisa en alchimiste, avec un de ses compères, pour s'amuser à mystifier une dame trop crédule [1]. Mais on aurait tort de croire sur la foi de cette anecdote ou d'autres plus ou moins authentiques, que l'auteur du *Renard* fut un bon compagnon, toujours prêt à rire et à s'amuser. Il éprouvait parfois le besoin de se détendre, car on a beau être pessimiste, on n'en est pas moins homme, et l'on ne vivrait pas si l'on ne riait quelquefois. Il s'échappait donc à l'occasion en saillies joyeuses, en grosses farces, mais pour s'étourdir : le fond du naturel était sombre et morose, et ce prétendu disciple d'Horace était aussi triste que Juvénal, avec plus de sincérité.

Cette attitude d'esprit qui se reflétera dans toute son œuvre, se manifeste également dans les quelques citations que nous avons faites des *Discoveries*. Et il ne faudrait point s'imaginer que ce désenchantement soit le fruit de la vieillesse, la maussaderie coutumière de ceux qui sentent la vie leur échapper. Jonson était né chagrin, mécontent de tout, sauf de lui-même, et les circonstances n'ont fait qu'aggraver une disposition congénitale. La tendance première, l'impulsion naturelle de son esprit vis-à-vis des êtres et des choses était de critiquer, de chercher le défaut de caractère, l'erreur de jugement, qui vient chatouiller d'une satisfaction secrète son orgueil, qui a besoin de se forcer pour admirer. Au lieu de s'ouvrir aux choses, de les accueillir avec un joyeux enthousiasme, il se ferme ou du moins se tient sur la défensive : disposition fâcheuse assurément, mais plus encore pour celui qui en est affligé que pour ceux qui ris-

1. *Conv.* XIII. (G.-C., III, 483.) « He can set horoscopes, but trusts not in them. He with the consent of a friend cousened a lady ; with whom he had made an appointment to meet ane old Astrologer in the suburbs, which she keeped ; and it was himself disguised in a longe gowne and a whyte beard at the light of dim burning candles, up in a little cabinet reached unto by a ledder ».

quent d'en être victimes, car il sera privé du bonheur délicieux de s'oublier dans la contemplation des belles choses. Chez Jonson, heureusement, l'amour de la vérité et de la raison viennent toujours atténuer les tendances dangereuses et en contenir l'excès. Quand la critique serait injuste et que l'admiration s'impose, il sait résister à son premier mouvement, réagir contre sa nature ; on le verra louer certains écrivains, certains hommes, avec une incontestable sincérité. Peut-être ne ressentira-t-il jamais les ravissements de l'enthousiasme, il restera toujours au-dessous ; mais son honnêteté scrupuleuse le défendra des graves injustices. Elle le protégera également du pessimisme systématique d'un Larochefoucauld, d'un Schopenhauer : et s'il y perd cette originalité que donnent une attitude bien tranchée et des idées audacieuses, si elle enlève à ces écrits l'attrait du paradoxe, il reste néanmoins très intéressant par la justesse nette de sa pensée, l'air de profonde honnêteté qui s'en dégage. Son style d'ailleurs, malgré toutes les réminiscences qui l'encombrent, a un certain tour personnel qui mérite d'être loué. Son humeur grinchue s'exhale souvent dans une boutade un peu rude, dans une comparaison imprévue et savoureuse, dans un brusque mouvement qui ne manque pas de pittoresque. Sans doute il n'a pas la verve caustique, l'amère gaieté d'un Swift ou d'un Byron, mais il y a dans son *humour* une certaine âpreté, qui les rappelle. Par là il est tout à fait dans la tradition anglaise, il reste bien de son pays ; il a de ces railleries froides, de ces coups de dents sournois, qui sont un des caractères marqués du tour d'esprit national. Mais ici son instinct raisonnable l'a probablement desservi, en retenant souvent sur ses lèvres le trait spontané qui partait. Tout compte fait cependant, ce n'est pas un esprit banal et négligeable : dans son goût de la vérité et son respect de la raison, qui risqueraient de le noyer dans la masse, il conserva toujours une tendance autoritaire et une âpreté d'humeur, qui permettent de le distinguer et qui restent dans le souvenir comme les deux traits dominants de sa physionomie intellectuelle.

III

De toutes les idées de Jonson, celles que nous connaissons le mieux, ce sont ces idées littéraires. Bien que médiocrement systématique,

il avait en littérature une sorte de doctrine ; et quoique nous ayons perdu son *Commentaire sur l'Art poétique*, où il devait l'exposer en détail, nous pouvons la reconstituer dans ses grandes lignes. En dehors des renseignements que nous trouvons dans les *Conversations* et ailleurs, sur ses goûts, préférences et antipathies, nous avons dans ses comédies même un certain nombre de dialogues, où il nous confie ses idées personnelles sur l'art dramatique, au grand dommage de la pièce, mais au plus grand profit de la critique [1]. D'autre part toute la fin, le dernier tiers, des *Discoveries*, est consacré à des questions de cet ordre, où qui y touchent de très près : en étudiant cette partie du livre, on peut déterminer assez exactement ses principes et ses tendances. On y trouve non seulement ses idées sur la nature de la poésie, sur la composition du poème, sur les talents requis du poète, mais sur la prose et sur l'éloquence, sur le style épistolaire et sur le style en général, sur l'éducation des enfants. Il est vrai que ces idées sont pour la plupart médiocrement originales, qu'elles sont souvent empruntées à Quintilien ou à Vives, parfois même simplement traduites. Mais puisqu'il les a reprises à son compte, c'est qu'il les approuvait pleinement ; et s'il n'y a pas lieu de lui en faire honneur, on peut du moins en faire état.

De ces divers morceaux, le plus intéressant peut-être est celui qui est intitulé, très improprement : « En quoi le poème diffère de ce qu'on appelle poésie. » Cette section du livre qui est assez longue traite en réalité de questions nombreuses et fort importantes ; et comme elle est relativement originale, je veux la citer en entier [2].

Le poème, comme je vous l'ai dit, est l'œuvre du poète, la fin et le fruit de son labeur et de son étude. La poésie, *poesis*, est son art et sa façon de créer ; la fiction même, la raison ou la forme de l'œuvre. Et ces trois mots, poème, poésie, poète, diffèrent comme la chose faite la facture et le faiseur, la chose inventée, l'invention et l'inventeur. Or la poésie est l'habitude ou l'art ; disons mieux la reine des arts, *artium regina*, qui tire du ciel son origine, qui

1. Notamment dans *Every Man out of his Humour*, *the Staple of News* et *the Magnetic Lady*.

2 *Discoveries*, CXXX. (G.-C., III, 419 sqq.) Originale en ce sens que les idées sont empruntées à divers auteurs et rattachées les unes aux autres par des adjonctions personnelles. Les développements sur l'art dramatique qui terminent le livre et qui jusqu'ici ont été étudiés et admirés comme la doctrine même de Jonson (Cf. Dryden, *Essay of Dramatick Poesy*) sont *littéralement* traduits de Heinsius. Voir notre édition des *Discoveries*.

en fut reçue par les Hébreux, et qui, tenue dans la plus haute estime par les Grecs, fut transmise par eux aux Latins et à toutes les nations se disant civilisées. Son étude, si nous en croyons Aristote, offre à l'humanité une règle sûre et un modèle pour vivre bien et heureusement en nous disposant à tous les offices civils de la société. Suivant Cicéron, elle nourrit et instruit notre jeunesse, charme notre vieillesse, embellit la prospérité, console de l'adversité, nous divertit chez nous, nous tient compagnie dehors, voyage et veille avec nous, fait l'intervalle entre nos travaux et nos amusements, partage nos retraites rustiques et nos récréations ; au point que les plus sages et les plus savants l'ont regardée comme la maîtresse absolue des mœurs et la plus proche parente de la vertu. Et tandis qu'ils intitulent la philosophie une poésie rigide et austère, ils ont au contraire dénommé la poésie une philosophie aimable et douce, qui nous guide et nous conduit par la main et nous conduit à l'action avec un ravissant plaisir et un charme incroyable. Mais avant de traiter des diverses espèces de poèmes et de leurs différences, ou de faire notre cour à l'art comme à une maîtresse, je voudrais vous mener à la connaissance de notre poète, en vous disant exactement ce qu'il est ou devrait être, par la nature, par l'exercice, par l'imitation, par l'étude, et lui faire traverser les disciplines de la grammaire, de la logique, de la rhétorique et de la morale, en y ajoutant quelque chose de plus qui lui est particulier, et qui mérite d'être admis et reçu par vous.

Tout d'abord nous demandons au poète ou créateur (*maker*) car notre langue lui décerne élégamment ce nom, ainsi que la grecque — une capacité d'esprit naturelle, *ingenium*. Car tandis que tous les autres arts consistent en doctrines et préceptes, le poète doit pouvoir par nature et instinctivement déverser le trésor de son esprit, et comme le dit Sénèque, *Aliquando secundum Anacreontem insanire jucundum esse :* par où il entend le ravissement poétique. Et suivant le mot de Platon, *Frustra poeticas fores sui compos pulsavit.* Et celui d'Aristote, *Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit. Nec potest grande aliquid, et supra ceteros loqui, nisi mota mens.* Elle s'élève plus haut, comme possédée d'un instinct divin, lorsqu'elle méprise les idées communes et vulgaires. Elle s'exprime un peu au-dessus d'une bouche mortelle. Alors elle monte et s'envole avec son cavalier, jusqu'où il eût été douteux auparavant qu'on pût monter. C'est ce que les poètes entendaient par leur Hélicon, leur Pégase ou leur Parnasse, ce qui faisait dire orgueilleusement à Ovide :

Est deus in nobis, agitante calescimus illo ;
Sedibus aethereis spiritus ille venit.

et affirmer par Lipsius : *Scio poetam neminem praestantem fuisse, sine parte quadam uberiore divinae aurae.* De là vient que l'apparition des bons poètes (car je ne parle pas des *mediocres* ou des *imos*) est si rare et clairsemée parmi nous. La plus misérable corporation donne à l'Etat un maire ou deux baillis par an, mais *solus rex, aut poeta, non quotannis nascitur.*

A cette perfection de nature chez notre poète, il faut que nous ajoutions

l'exercice, *exercitatio*, l'exercice fréquent de ces dons. Si son talent n'atteint pas tout d'un coup la dignité des anciens, qu'il ne s'en fâche point, qu'il ne se querelle pas avec lui et dans un accès brusque de colère et de caprice, qu'il ne se détourne pas de l'étude ; mais qu'il y revienne après réflexion, qu'il essaie encore d'y travailler. S'il n'y réussit pas, il ne doit pas encore jeter la plume, ni gratter la boiserie, ni battre son pupitre qui n'en peut mais ; il doit tout remettre à la forge et à la lime : recommencer à travailler. Il n'y a pas de loi fondamentale du royaume qui vous oblige à être poète malgré vous et dès le premier trimestre ; si cela arrive au bout d'un an ou deux, c'est fort bien. Les rimailleurs ordinaires jettent leurs vers, comme ils viennent, *ex tempore ;* mais il ne leur vient jamais une idée qui mérite de vivre un seul jour. Un rimeur et un poète ne sont point même chose. On dit de l'incomparable Virgile qu'il produisait ses vers comme une ourse et les façonnait ensuite en les léchant. Scaliger le père écrit qu'il faisait le matin quantité de vers, et qu'il les réduisait avant la nuit à beaucoup moins. Mais la réponse d'Euripide le tragique à un autre poète, Alcestis, que rapporte Valère Maxime, est aussi mémorable que modeste. Comme on disait à Alcestis qu'Euripide en trois jours n'avait fait que trois vers, et cela non sans peine et sans douleurs, il déclara glorieusement qu'il en aurait écrit facilement une centaine dans le même temps ; mais Euripide déclara rondement : « C'est fort probable : seulement connais la différence. Tes vers ne survivront pas à ces trois jours ; les miens dureront pour tous les temps ». Ce qui revenait à lui dire qu'il était incapable d'écrire un vers. J'ai rencontré beaucoup de ces crécelles qui faisaient du bruit et bourdonnaient : on entendait leur murmure, et c'était fini. En réalité les choses écrites avec du travail méritent d'être louées de même, et dureront tout leur temps.

Le troisième point requis chez notre poète est l'imitation, *imitatio*, le pouvoir de transformer à son propre usage la substance et la richesse d'un autre poète. Choisir un modèle excellent par-dessus tous autres, et le suivre jusqu'à ce qu'on devienne lui, ou si semblable à lui qu'on puisse prendre la copie pour l'original Non point comme une créature qui avale ce qu'elle prend tout cru, sans le digérer ; mais qui se nourrit avec appétit, qui a un estomac pour trier, assimiler, et changer tout en nourriture. Il ne s'agit pas d'imiter servilement, comme dit Horace, et de prendre les défauts pour des qualités ; mais comme l'abeille, de tirer des meilleures fleurs et des plus choisies, pour en faire son miel et fondre le tout dans un même goût, une même saveur ; rendre notre imitation agréable ; observer comment les meilleurs écrivains ont imité, et suivre leur exemple ; voir comment Virgile et Stace ont imité Homère, Horace, Archiloque, Alcée et les autres lyriques ; et ainsi de suite.

Mais ce que nous désirons particulièrement chez lui, c'est une grande exactitude de savoir et cette abondance de lecture, *lectio*, qui fait l'homme complet, lui permettant non seulement de connaître l'histoire ou le sujet d'un poème, mais d'en posséder si bien la matière et le style, qu'il sache au besoin manier et disposer l'un et l'autre avec élégance. Ne pas s'imaginer qu'il va brusquement se relever poète pour avoir rêvé qu'il était au Parnasse et qu'il se lavait les lèvres, comme on dit, dans l'Hélicon. Il faut autre chose pour faire

un poète : car en plus de la nature, de l'exercice, de l'imitation, de l'étude, il faut ajouter l'art pour rendre tout ceci parfait. *Ars coronat opus.* Et si ces diverses parties revendiquent une grande part dans la création de notre poète, c'est l'art seul qui peut le conduire à la perfection, et le maintenir en possession, le plantant de sa main, pour ainsi dire. Cicéron affirme que si, à un naturel excellent, vient s'ajouter le surcroît ou le poli du savoir et de la discipline, il restera alors quelque chose de noble et de régulier. Car comme le dit Simylus dans Stobée, « sans l'art la nature ne saurait jamais être parfaite; et sans la nature, l'art ne peut prétendre à rien ». Mais notre poète doit se garder de n'apprendre que de lui-même ; car une telle affectation déclare qu'il n'eut jamais pour maître qu'un sot. Il doit lire beaucoup d'auteurs, mais toujours les meilleurs et les plus choisis ; ceux qui peuvent lui apprendre quelque chose, il doit toujours les considérer et les vénérer comme ses maîtres. Parmi eux Horace, et celui qui le forma, Aristote, méritent d'être les premiers dans notre estime. Aristote fut le premier critique exact et le juge le plus véritable, disons mieux, le plus grand philosophe que le monde ait jamais connu; car il a noté les défauts de toutes les connaissances chez tous les êtres, et avec tous les talents divers des hommes, dans la science, il sut former un art. Ainsi nous a-t-il enseigné un double devoir, d'abord comment il nous faut juger équitablement les autres, puis ce que nous devons imiter spécialement pour nous-mêmes : tout ceci étant vain d'ailleurs sans le talent naturel et le don poétique. Car il n'y a personne qui soit capable de mieux écrire, parce qu'il connaît ceci ou lit cela ; mais s'il y est disposé par la nature, il en deviendra plus parfait. Il lui faudra connaître la sagesse civique et l'éloquence, j'entends à fond, non point par bribes et morceaux, par phrases et souvenirs, quand il voudra traiter les affaires ou donner des conseils, comme s'il arrivait à l'instant de la salle de déclamation ; il faudra qu'il soit muni d'un savoir non point fantomal, mais tiré du corps de l'Etat, qui est communément l'école des hommes : *Virorum schola respublica.* Le poète est le plus proche voisin de l'orateur, et possède tous les mêmes talents ; bien qu'il soit lié davantage par le rythme, il est son égal pour les ornements et l'emporte sur lui pour la force. Et de tous les poètes c'est le comique qui s'en rapproche le plus, parce qu'il excelle par-dessus tous à remuer les esprits des hommes et à toucher leurs sentiments, en quoi l'éloquence marque spécialement et prouve sa supériorité. Quelle forme corporelle Lysippe a-t-il pu sculpter de son ciseau, ou Apelles peindre de son pinceau, mieux que la comédie exprimant au vif les affections si diverses de l'esprit ? Le spectateur y verra les uns insolents de joie, les autres agités de mélancolie, enragés de colère, affolés d'amour, bouillants d'avarice, ruinés de débauche, torturés d'espoir, consumés de crainte ; nul trouble de la vie ordinaire, dont le lecteur ne trouve un exemple à la scène. Et quant à l'élégance du langage, lisez seulement cette inscription gravée sur le tombeau d'un poète comique :

Immortales mortales si as esset flere,
Flerent divae Camoenae Naevium poetam ;
Itaque postquam est Orcino traditus thesauro,
Obliti sunt Romae lingua loqui Latina.

Ou ce témoignage plus modeste rendu par Lucius Aelius Stilo à Plaute, qui déclarait : *Musas, si latine loqui voluissent, Plautino sermone fuisse locuturas.* Et encore cet illustre jugement du savant Marcus Varron, qui désignait Plaute comme le prince des lettres et de l'élégance dans le langage romain.

Je ne crois pas qu'il faille confiner la liberté du poète dans les règles étroites que prescrivent les grammairiens et les philosophes. Car avant qu'ils aient découvert leurs règles, il y avait beaucoup d'excellents poètes qui les observaient, et il n'en est point de plus parfait que Sophocle, lequel vivait un peu avant Aristote. Lequel de ces petits Grecs eût jamais osé donner des conseils à Démosthène ? ou à Périclès, que son siècle surnomma Céleste, parce qu'il semblait y avoir dans son éloquence du tonnerre et des éclairs ? ou à Alcibiade, qui aimait mieux avoir la Nature pour guide que l'Art pour maître ? Mais tout ce que la Nature avait jamais dicté aux plus heureux, ou un long travail révélé aux plus appliqués, la sagesse et le savoir d'Aristote en ont fait un art, parce qu'il comprenait les raisons des choses : ce que les autres faisaient par hasard ou par habitude, il le fait, lui, par raison ; et non seulement il a trouvé le moyen de ne pas errer, mais le plus court chemin qu'il faut prendre pour ne pas errer.

Il y a beaucoup de choses dans Euripide qu'Aristophane a spirituellement repris, non point au nom de l'art, mais au nom de la vérité. Car Euripide, s'il est presque toujours parfait, est quelquefois fautif. Mais le jugement le plus heureux, si la raison ne l'accompagne pas, n'est jamais accompli.

Il n'appartient qu'aux poètes de juger les poètes ; et non pas à tous, mais aux meilleurs. *Nemo infelicius de poetis judicavit, quam qui de poetis scripsit.* Mais, diront certains, les critiques sont des sortes de rétameurs, qui font généralement plus de dégâts qu'ils n'en réparent. Voyez leurs maladies et celles des grammairiens. Il est vrai que beaucoup de gens ont le corps plus malade pour avoir été soignés ; et la plupart des médecins ont tué des clients bien portants par les erreurs de leur pratique. Mais l'office du véritable critique ou censeur n'est pas de retrancher une lettre à tel endroit, de condamner une syllabe innocente, mais de considérer les mots réunis et de les corriger ; il doit juger sincèrement l'auteur et sa matière, ce qui est la marque d'un savoir solide et parfait. Tel était Horace, auteur de grande civilité, et s'il est possible pour un païen, le meilleur maître qui soit de sagesse et de vertu : juge excellent et exact des causes et des raisons, ne disant pas ce qu'il pensait, mais ce qu'il savait, par l'usage et l'expérience... Voir le jugement d'Horace sur Choerillus et Laberius défendu contre Joseph et Julius Scaliger. (Cp. *Heinsius. De satyra horatiana.*) Mais surtout son jugement de Plaute défendu contre beaucoup qui s'en offensent, disant que c'est une dure critique du père de l'ingéniosité et de l'esprit. Ils regrettent qu'elle soit tombée de la bouche d'un si grand maître et juge en cet art, dont les esclaves mêmes savaient mieux juger Plaute que tous ceux de notre temps, qui osent patronner la famille du Savoir ; un homme qui ne pouvait pas ignorer le jugement du siècle où il vivait, qui marque l'apogée de la poésie et de la langue latine ; d'autant plus qu'il connaissait intimement et familièrement les opinions des grands hommes, qui discouraient de ces choses entre eux journellement ;

un homme d'ailleurs si bien vu de l'Empereur et si favorablement, qu'il le nommait souvent, en raison de sa petite taille, « son spirituel petit bout d'homme »; et qu'il l'appelait au Palais et qu'il en voulait faire, si nous en croyons l'antiquité, un secrétaire d'Etat, à quoi il se refusa toujours avec de modestes prières. Or Horace estimait si fort les comédies de Térence, qu'il attribue à lui seul parmi les Latins l'art de la comédie, en le joignant à Ménandre.

Voyons maintenant ce qu'on peut dire pour l'un et pour l'autre et cherchons à justifier pour la postérité le jugement d'Horace, sans toutefois condamner Plaute entièrement...

Le morceau s'arrête ici brusquement, au point le plus intéressant peut-être, comme si Jonson avait reculé devant sa propre audace. Il eût été curieux de le voir prendre contre son cher Horace la défense de son maître Plaute, avec qui il n'avait peut-être pas moins d'affinités. Mais bien qu'il reste inachevé, il n'en est pas moins significatif ; et quand nous n'aurions de lui que ces quelques pages, elles suffiraient presque à reconstituer dans ses grandes lignes sa physionomie littéraire. « Dis-moi qui tu aimes et je te dirai qui tu es », dit la sagesse des nations ; on peut y ajouter ce corollaire : « Dis-moi ce que tu penses et je te dirai comment tu écris ».

Il est évident tout d'abord que Jonson est un classique. La grande importance qu'il attache au travail et à l'étude dans la formation du talent poétique suffit à le prouver. Sans doute il ne nie pas l'importance des dons innés, du naturel, du génie en un mot, qui est l'élément essentiel et primordial ; mais il glisse très rapidement sur ce point acquis pour insister sur la nécessité de l'exercice fréquent, des lectures abondantes. Le poète a naturellement tendance à se contenter de l'inspiration, à la préférer au labeur, pour plusieurs raisons dont je ne retiens que la principale : c'est que l'attitude du prophète inspiré, possédé d'un démon intérieur, est plus conforme à la tradition séculaire et paraît plus honorable, plus flatteuse, que celle de l'écrivain ratureur et « gratteur de syllabes ». La théorie romantique est en somme la plus ancienne, la plus logique aussi, car est-il naturel qu'un homme qui chante dans l'enthousiasme des sentiments sublimes ait fait des plans et des brouillons ? Mais, en fait, toute belle œuvre implique un travail caché, et la valeur d'un poème est presque toujours en raison directe de la peine qu'il a coûté. Il y a des exceptions comme Shakespeare, des hommes heureusement doués qui écrivent du premier jet des choses admirables ; mais c'est une méthode qui ne laisse pas d'être dangereuse, et qui sait si

l'auteur d'*Hamlet* n'aurait pas été plus grand encore, s'il avait effacé parfois sa première idée ?

« Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage »,

« et feuilletez jour et nuit les modèles anciens », nous dit Jonson après Horace, comme Boileau et Pope les répéteront après lui. Ne croyez pas qu'il suffise pour être poète de porter les cheveux très longs et de se laver rarement : le véritable poète n'est jamais trop instruit, ni trop laborieux : il faut qu'il soit le plus savant des hommes. A cette conception appliquée de la poésie, dont nous constaterons les écueils dans l'œuvre même de Jonson, vient s'ajouter une théorie de l'imitation qui en est la conséquence et qui est un autre élément essentiel du classicisme. Le poète connaît tellement bien ses prédécesseurs qu'il se rappellera ce qu'ils ont dit sur tout sujet, et quand il désespérera de mieux dire, il se contentera de les copier. Et sans doute en prenant ainsi le meilleur des uns et des autres, on peut arriver à faire un amalgame aussi précieux que le métal de Corinthe ; mais il faut une habileté consommée pour fondre ces emprunts dans un style homogène, et le résultat ordinaire de ce travail de marqueterie, de ce jeu de patience, est d'étouffer le peu d'originalité que l'auteur portait en lui. C'est le défaut coutumier des écrivains classiques, lorsqu'ils n'ont pas assez de génie pour faire oublier leurs modèles ; nous verrons que Jonson en a souffert plus que nul autre.

Mais ce qui caractérise avant tout l'esprit classique, c'est l'amour de l'ordre et de l'harmonie. Les Latins ont étudié et imité les Grecs ; mais il est douteux que les Grecs, les premiers du moins, aient eu des modèles. La théorie de la poésie appliquée est une invention tardive de gens prudents et patients, ayant plus de volonté et de goût que de tempérament, d'originalité. Qui niera cependant que les Grecs ne soient des classiques ? En réalité l'art classique consiste dans la belle ordonnance des parties et l'exacte subordination des détails à l'ensemble. Horace et Virgile, Racine et Molière sont classiques, non point parce qu'ils ont beaucoup travaillé leurs vers, mais parce qu'ils ont eu au plus haut point le goût de la mesure, le sens des proportions. Ils attachent à la composition une importance primordiale, et instinctivement, par la conformation même de leur esprit, clair, logique, ordonné, ils composent bien. Il y a dans leurs épopées, dans leurs pièces et jusque dans leurs moindres poè-

mes, une sorte de beauté abstraite et cachée, une impression d'harmonie générale, qui tient au juste rapport des parties et du tout. Ce n'est pas qu'ils sacrifient le détail à l'ensemble et le style à la composition ; mais dans le choix même des mots et des images, ils songent moins à frapper fort qu'à frapper juste : ils sont moins désireux d'étonner que de plaire ; bref, ils obéissent au même besoin d'harmonie, qui dans la littérature, comme en architecture, en musique, en peinture, répond à une sorte de nécessité mathématique, qui est la loi mystérieuse de certains esprits. C'est ce sens inné des rapports et des proportions que Jonson appelle l'art, qu'il tient pour supérieur à l'étude et non moins nécessaire que la nature. On sait qu'il oppose souvent ces deux mots, l'art et la nature, et qu'ils doivent suivant lui se compléter l'un l'autre. Nous le voyons dans les derniers chapitres des *Discoveries* traiter de la composition du poème, et donner sur ces questions des règles tout à fait conformes aux dogmes d'Aristote. Nous le verrons dans les Introductions et les Chœurs de ses comédies (ce sont des dialogues intercalés entre deux actes ou deux scènes) disserter pédamment sur la *protasis*, la *catastasis* et l'*épistasis*, et autres sujets analogues. Bref, il nous paraît sur toutes ces matières avoir des idées très arrêtées et un peu étroites : on dirait d'un abbé d'Aubignac appliquant ses propres théories.

En réalité tout ce classicisme est de pure surface [1]. Jonson n'est qu'un classique d'apparence, et son vigoureux jugement, son goût de la vérité, l'ont empêché d'aller jusqu'au bout des doctrines qu'il croyait professer. On a vu l'éloge qu'il fait d'Aristote ; mais de même qu'il n'accepte pas comme un dogme la supériorité des anciens sur les modernes, de même il refuse de s'incliner aveuglément devant l'autorité du Stagyrite. « Rien n'est plus ridicule que de faire d'un auteur un dictateur, comme les écoles ont fait d'Aristote. Le savoir

1. On trouvera les idées critiques de Jonson résumées ou discutées dans de nombreux ouvrages, notamment : Grossmann, *Ben Jonson als Kritiker*. (Inaug. Diss. Berlin. 1898) ; Spingarn, *History of Literary Criticism in the Renaissance* ; Saintsbury, *History of Criticism*, II, 197-209 ; et Dr. H. S. Symmes, *Les débuts de la Critique dramatique en Angleterre jusqu'à la mort de Shakespeare*, pp. 158-205. Mais en jugeant les théories de Jonson, qui paraissent si absolues et si classiques, il ne faut jamais perdre de vue ce fait, que ni dans ses comédies ni surtout dans ses tragédies, il ne les appliqua complètement. Il a pu les admirer en théorie dans Aristote et dans Horace ou dans leurs commentateurs ; mais il ne parvenait pas à les assimiler réellement.

en reçoit un dommage infini ; car il y a beaucoup de choses auxquelles on ne doit qu'une croyance momentanée, une suspension de son jugement non pas une résignation absolue de soi-même, une captivité perpétuelle. Donnons à Aristote et aux autres ce qui leur est dû ; mais si nous pouvons faire d'autres découvertes, pourquoi nous en empêcherait-on ? » Aussi ne croit-il pas devoir s'astreindre à l'observance de règles chinoises, dont son esprit n'aperçoit pas la nécessité, et nous entendons ce prétendu disciple des anciens revendiquer très nettement les droits des modernes. Il vient d'énumérer les divers changements que les Grecs et les Latins ont successivement introduits dans la comédie et il conclut : « Vraiment je ne vois pas pourquoi nous n'aurions pas même licence et permission d'orner et de relever notre invention ; pourquoi nous serions liés à ces formes strictes et régulières que voudraient nous imposer certains délicats, qui sont tout formalisme [1]. » En réalité il ne croit pas beaucoup aux règles et je ne suis pas très sûr qu'il les comprenne : nous verrons qu'il a fait bon marché de certaines et que la plupart de ses pièces sont médiocrement composées. Si l'on voulait trouver la formule de son classicisme, il nous apparaîtrait fort libéral et nullement systématique : il se résume en deux points, sans plus, l'unité de temps et la séparation des genres : encore faut-il pour le choquer de bien fortes licences. Il n'est pas davantage intransigeant, et l'on sait avec quelle largeur d'esprit il a su juger ses contemporains : lorsqu'il n'était pas influencé par des questions de personnes, il rendait justice à tous ses rivaux, quelle que fut leur école, avec le plus large éclectisme. Il admirait Donne et Southwell, Browne et Fletcher, c'est-à-dire les auteurs les plus éloignés de son tour d'esprit particulier ; même il admirait Spenser, et ceci me paraît très significatif. S'il y a un auteur, dont le talent soit à l'opposé du sien et qu'il lui soit permis de n'aimer pas, c'est l'auteur de *la Reine des Fées*, d'un romantisme si luxuriant et si prolixe. Et en effet il disait à Drummond « que les stances de Spenser ne lui plaisaient pas, ni son sujet [2] ». Mais il ne fera pas difficulté de reconnaître la supériorité de son œuvre poétique, il possédera de ses vers par cœur ; bien plus, il déclarera « que, pour un poème héroïque, il n'y a pas de fond comparable à la fiction du roi

1. *Every Man out of his Humour.* Induction. (G.-C., I, 70.)
2. *Conversations*, III. (G.-C , III, 470.) « Spenser's stanzaes pleased him not nor his matter. »

Arthur[1] ». Boileau n'aurait-il pas considéré ceci comme un blasphème au divin Homère ? et vit-on jamais classique plus accommodant ?

Ce libéralisme littéraire tient-il uniquement à l'indépendance de son caractère ou à un scepticisme tolérant ? Jonson avait l'esprit indépendant et se rebiffait contre la contrainte, mais il avait assez de volonté, de maîtrise de soi, pour se plier à une règle qu'il aurait jugée nécessaire : incapable de se soumettre au caprice d'un grand personnage, il était homme à reconnaître l'autorité d'un grand écrivain : ce qu'il aurait refusé à Salisbury ou à Buckingham, il l'aurait accordé à Aristote ou à Horace, n'obéissant qu'à lui-même en somme, puisqu'il ne subissait que sa propre volonté. D'autre part, s'il était d'esprit indépendant, il était volontiers autoritaire (les deux choses ne sont contradictoires qu'en apparence), et trouvant son œuvre bien supérieure à celle des autres, il devait attribuer une vertu particulière aux règles qu'il suivait, chercher par conséquent à les défendre, même à les imposer. En fait il a vertement pris à partie tous les écrivains, notamment les dramatistes, qui s'inspiraient d'autres modèles et d'autres principes ; mais à y regarder de près, on voit que ces principes sont assez larges et très simples, ils se réduisent aux deux lois que j'ai indiquées ; et tous ceux qui les ont acceptées semblent avoir trouvé grâce devant lui. Bien plus, on pourrait lui reprocher de ne pas toujours les avoir observées lui-même : on verra qu'il les a violées au moins dans ses deux tragédies. La vérité est que Jonson ne sentait pas la beauté de ces qualités d'ordre et d'harmonie, qui plaisent tant à nos esprits latins et classiques. Les diverses races qui se partagent l'Europe semblent avoir chacune une forme intellectuelle différente : l'esprit anglais, qui d'ailleurs ne représente pas le génie saxon à l'état pur, qui est fortement mâtiné d'influence latine, a des qualités et des défauts, qui ne sont pas les nôtres. L'Anglais n'a pas l'esprit net du Français ; il n'a pas le même besoin de clarté, il ne l'a pas du moins de la même façon. Son intelligence, mieux conformée pour la vie pratique que pour la vie spéculative, est désireuse de clarté dans le détail et non pas dans l'ensemble. Il veut comprendre chaque chose et non point toutes choses. En d'autres termes, il n'a point l'esprit systématique, le goût des formules absolues, des théories générales, que nous aimons tant, que

1. *Conversations*, X. (G.-C., III, 476.) « For a heroik poem, he said, there was no such ground as King Arthur's fiction ; and that sir P. Sidney had ane intention to have transform'd all his Arcadia to the stories of King Arthure. »

nous aimons trop. Il ne cherche pas une explication logique à l'univers, et les discordances entre ses opinions diverses ne le gênent point. Il n'a pas non plus l'esprit d'ordre, ou plutôt de symétrie, qui est l'amour des ensembles dans le détail, une sorte de conformation géométrique de la pensée, qui semble caractéristique des peuples latins et que nous poussons peut-être à l'excès. On sait que le droit et l'administration en Angleterre sont un tissu de disparates et de contradictions : on voit comment sont composés leurs livres ; je me suis même laissé dire que leurs ouvrages de science étaient mal ordonnés. Jonson, restant très anglais malgré toute sa culture antique, n'a pas pu comprendre l'austère beauté des règles classiques ; il en a adopté une ou deux, et non pas les plus essentielles : il ne paraît pas même avoir compris les autres.

Une autre raison qui empêche les Anglais d'être classiques, c'est leur sens profond de la réalité, leur tournure d'esprit réaliste. Ce peuple de marchands pratiques, si bien doué par ses qualités comme par ses défauts pour réussir dans le monde des faits, a une vision très nette et un sens très juste du détail ; et c'est probablement ce qui le rend inférieur dans l'ordre spéculatif, inhabile à manier les idées générales, à créer des systèmes, littéraires ou autres. Le Français prend un plaisir extrême au jeu des idées et se consolera de bien des ennuis par une explication élégante. L'Anglais a tellement le respect des faits qu'il les collectionne avec ardeur et se laisse dominer par eux : il est incapable d'en sacrifier un seul à l'harmonie d'une théorie générale. De là vient le caractère réaliste de leur littérature, qui en fait la valeur singulière et l'originalité : toute chose qui existe, si humble soit-elle, leur paraît par là même intéressante ; ils n'ont à aucun degré le sentiment des bienséances littéraires, qui préoccupaient si fort nos siècles classiques. Jonson à cet égard fut bien de sa race. Nous verrons que par toute son œuvre il relève de l'école réaliste, mais nous aurions pu le deviner rien qu'à la lecture des *Discoveries*. Non pas qu'il se réclame nulle part de l'esthétique naturaliste qu'il ne connaît pas et qui n'a pas jamais d'ailleurs été formulée ; mais cette tendance instinctive et nationale ressort de la façon même dont il a exprimé ses autres idées. On ne peut s'empêcher de remarquer, dans les divers morceaux que nous avons traduits, combien les images et les expressions qu'il emploie sont familières et souvent vulgaires. Pour faire mieux comprendre les idées abstraites qu'il veut inculquer, il a besoin de recourir à chaque instant à des compa-

raisons qui les expliquent et les éclairent ; mais il les prend tout naturellement aux objets qui l'entourent, sans être aucunement gêné par des scrupules de fausse noblesse[1]. Son style est d'un homme pour qui aucun mot n'est indigne de la littérature ; ce n'est pas lui qui se serait évertué comme Boileau à excuser Homère de comparer Ajax à un âne. Ce réalisme verbal, qui laisse prévoir l'autre, nous prouve que Jonson ne sera jamais qu'un demi-classique. Peut être n'y a-t-il pas antinomie entre le réalisme et l'art classique : les Grecs, Virgile, Horace, ont été jusqu'à un certain point des réalistes ; on peut en dire autant, dans un certain sens, de Boileau, de Molière, de Lafontaine, de Racine lui-même. Si le classicisme est surtout l'art de composer, certains de nos réalistes latins, Flaubert, Zola, ont été des classiques. Mais si l'on prend le mot dans une autre acception, moins formelle et plus profonde, s'il signifie plutôt le sens de l'harmonie intime, le goût qui répugne aux disparates, aux effets violents, il ne s'applique guère aux réalistes, qui souvent manquent de mesure. Nos écrivains du XVIIIe siècle, qui ont poussé jusqu'à la limite extrême les règles classiques, se méfiaient des mots propres et les jugeaient trop « bas » : ils recherchaient l'expression la plus générale et cultivaient l'art de la périphrase. Les vrais classiques, sans aller jusqu'à l'excès, ont volontiers le souci de ne pas employer certains mots, d'éviter certaines images. Jonson, avec une indifférence très anglaise, ne s'embarrassa pas de ces distinctions : il avait d'autres qualités sans doute, mais Boileau aurait trouvé probablement qu'il manquait de goût.

IV

J'aurais voulu tracer de Jonson un portrait plus poussé, pénétrer plus profondément dans sa personnalité intellectuelle, indiquer non seulement les grands traits de sa physionomie morale et mentale, mais les particularités qui le distinguent d'autres esprits de même famille et qui constituent son individualité propre. Malheureusement nous n'avons pas de lettres, de journaux, de mémoires, qui nous montrent l'homme sous l'auteur, qui nous introduisent dans l'inti-

1. Voir les passages que nous avons traduits : toutes les comparaisons ou métaphores évoquent des images empruntées à la vie courante, généralement dans ce qu'elle a de moins relevé. Elles sont presque toujours ajoutées par lui.

mité de sa pensée et nous livrent la diversité complexe et contradictoire d'une âme humaine. Le précieux recueil des *Discoveries* ne nous révèle que l'aspect, non pas apprêté, mais réfléchi, de son esprit; Jonson ne poussait pas jusqu'à l'excès le sentiment de la réserve, mais il n'avait pas l'abandon charmant qui pousse un Montaigne aux confidences. Il parlait volontiers de lui-même à ses contemporains, qu'il tenait pour négligeables presque tous ; mais il avait vis à-vis de la postérité une sorte de coquetterie grave, qui lui défendait de paraître devant elle en négligé. Disons, pour nous consoler, que cette attitude un peu froide et guindée lui était probablement naturelle, qu'elle répondait à sa forme d'esprit, sérieuse, réfléchie, raisonnable, que toutes les lettres qu'il a écrites devaient avoir le même ton cérémonieux que celles que nous possédons. Esprit plus solide que vif et brillant, il ne devait écrire ou parler qu'à bon escient, quand sa pensée était fermement arrêtée ; et si l'admiration entre écrivains est un « certificat de ressemblance », comme le veut Stendhal, son aversion pour les écrivains de primesaut est un certificat de dissemblance. Il n'y a donc pas lieu de regretter beaucoup ces documents complémentaires : il nous a donné, dans son œuvre, le meilleur de son intelligence, et le reste n'aurait pas été différent.

En somme il appartient à cette famille d'esprits honnêtes et sensés, qui sont aussi nécessaires, plus utiles peut-être que les autres. Moins curieux, moins séduisants, moins aimés, ils sont souvent plus estimables, et c'est le cas pour Jonson. On l'a parfois comparé à Pope, et par certaines de leurs idées tout au moins, ils se rapprochent assez l'un de l'autre, mais ils diffèrent encore plus par le caractère. Il ressemblerait davantage à notre Boileau, par son respect de l'antiquité, son goût de la satire, sa tournure d'esprit réaliste, comme par la dignité bourrue de son existence. Mais c'est un Boileau anglais, c'est-à-dire plus libre, moins classique, moins féru de règles, moins fin peut-être, mais plus vigoureux. Celui à qui il ressemble le plus, c'est, par une coïncidence étrange, son homonyme, le Docteur Johnson. La ressemblance a été souvent signalée, mais elle est encore plus grande qu'on ne pense à l'ordinaire [1]. On dirait que la Nature

1. La similitude éclate jusque dans les détails de leur vie. S'ils ne sont pas nés l'un et l'autre à Londres, ils y ont passé la majeure partie de leur vie ; tous les deux ont reçu une éducation supérieure à leur fortune ; leurs études à tous deux furent interrompues de bonne heure, et les titres universitaires qui leur échurent

s'est amusée à reproduire, à cent cinquante ans d'intervalle, deux exemplaires du même type humain. Le vieux Ben avait l'intelligence plus robuste, moins encombrée de préjugés ; le Docteur en revanche avait une sensibilité plus délicate, plus de charité surtout. Mais avec ces inévitables différences, on ne saurait trouver plus de ressemblances entre deux hommes, tant pour l'esprit que pour le caractère. C'est au point que souvent, en lisant Boswell, on ne peut s'empêcher de penser à l'auteur du *Renard* : telle anecdote évoque irrésistiblement son souvenir : « C'est ainsi, disons-nous, qu'il aurait agi, c'est ce qu'il aurait dit, en pareille occurrence » ! C'était avec plus de liberté chez notre poète, le même bon sens direct et ferme, le même respect de la tradition, le même goût de l'autorité ; le même humour caustique et maussade, le même esprit de contradiction batailleuse ; c'était surtout la même franchise, la même haine de la flatterie et du mensonge, le même esprit d'indépendance et de dignité, le même courage viril, et la même noblesse d'âme. Ils appartiennent tous deux à la même famille morale ; ils sont l'un et l'autre des exemplaires achevés d'un type humain, très répandu en Angleterre, et qui n'est pas sans grandeur. Le Docteur Johnson est un bon spécimen de cette robuste bourgeoisie anglaise, dont le lent triomphe a fait presque autant que notre fougueuse Révolution pour la cause du libéralisme en Europe. En lui comparant notre poète, nous faisons à celui-ci un grand honneur, mais il en est digne. Il y a des écrivains plus aimables et plus admirables ; il n'en est guère qu'on doive respecter davantage.

étaient dus « à la faveur et non à leurs études ». Leurs débuts dans les lettres furent assez difficiles ; et si le vieux Ben réussit mieux au théâtre, la faveur royale alla trouver l'autre plus tôt. Tous deux semblent d'ailleurs n'avoir considéré la littérature que comme un moyen de gagner sa vie ; leur vrai plaisir fut de penser et de s'instruire, nullement d'écrire. Tous deux moururent à un âge assez avancé, ayant passé leur existence à peu près de la même façon ; bien que le Docteur fût plus sobre que son homonyme, ils fréquentaient tous deux les tavernes et y trônaient l'un et l'autre, au milieu de leurs admirateurs et de leurs amis, comme les rois de la littérature et de la pensée. Ils se ressemblaient même au physique, étant tous deux fort gros et marqués de petite vérole, tous deux hypocondriaques et mélancoliques. Notez encore qu'ils ont fait les mêmes voyages, ou presque : en France et en Ecosse.

CHAPITRE IV

Les premières comédies.

Jonson est avant tout pour la postérité un poète comique : si intéressantes que soient ses autres œuvres, tragédies, masques, poésies, on ne les lirait guère aujourd'hui, s'il n'était aussi l'auteur d'un certain nombre de comédies, dont plusieurs sont admirables. Les quinze comédies que nous avons de lui — on sait qu'il en avait composé davantage — sont donc à tous égards, non seulement par le volume, mais pour le talent, la portion la plus considérable de son œuvre, la plus vivante, la plus forte, la plus géniale. C'est par elles que nous commencerons notre étude.

Ces quinze comédies peuvent se diviser, ou plutôt se distribuent d'elles-mêmes, en trois groupes correspondant exactement à trois des quatre périodes qui composent la vie littéraire de Jonson. Dans la première qui va de ses débuts à la première représentation du *Renard*, le poète encore incertain cherche sa voie : ses tentatives inégales ne sont pas toujours très heureuses. Après deux comédies, dont l'une est assez bonne et l'autre à peu près excellente, trois pièces assez ennuyeuses et, pour dire le mot, manquées : tel est le bilan de cette première période. Dans la seconde qui s'étend de 1605 à 1616, une succession de comédies très différentes, mais toutes remarquables et qui, sauf la dernière, peuvent compter à des degrés divers parmi les chefs-d'œuvre du genre. Enfin la troisième période, qui va de 1625 à 1637, comprend un certain nombre de comédies, moins fortes, mais intéressantes, dont l'une au moins vaut presque les meilleures. On a déjà remarqué qu'entre 1616 et 1625, Jonson n'a rien écrit pour le théâtre ; c'est pourquoi nous avons adopté cette division tripartite, qui nous était en quelque manière imposée.

Nous allons donc suivre le développement du talent de Jonson pendant ces trois phases successives : le début incertain, le triomphe

éclatant, le déclin mélancolique. Nous ferons successivement l'analyse de chaque pièce, en montrant quels en sont les mérites particuliers et les défauts les plus flagrants. Surtout nous donnerons de chacune des citations abondantes, reproduisant en entier les scènes les plus remarquables, celles qui donnent l'idée la plus juste de l'originalité du poète [1]. Puis, lorsque nous aurons une idée suffisamment nette de toutes ces pièces, que chacun des types créés par lui correspondra dans notre esprit à une image précise, nous essaierons de faire la synthèse du talent de Jonson recherchant quelles parties du poète comique il a possédées à un degré supérieur et quelles à un degré moindre, afin de déterminer le rang où il convient de le placer parmi les grands amuseurs de l humanité. Il n'est point douteux que sa place ne soit très haut ; les analyses et les traductions que nous aurons données d'abord prouveront, je veux l'espérer, que nous n'avons pas surfait sa valeur.

I

La comédie dont nous allons nous occuper en commençant n'est peut-être pas la première des comédies de Jonson ; on peut même se demander si elle est de lui. Mais si l'hésitation est permise, si même elle s'impose, elle ne résiste pas, je crois, à la discussion et à l'examen. L'allure générale de la pièce, un certain manque d'originalité, de hardiesse, une inexpérience du métier dramatique, qui trahissent le débutant, et d'autre part un feu, une gaieté, qui sentent la jeunesse et qu'on ne retrouvera plus au même degré dans les comédies suivantes, tout porte à croire que nous avons ici la première-née

1. Voulant donner par nos traductions l'idée la plus exacte de la comédie jonsonienne, nous avons préféré donner, non pas les meilleurs passages, mais des scènes tout entières, qui non seulement permettront de voir comment il pose et développe une situation, mais qui montreront ses défauts en même temps que ses qualités. La disposition inaccoutumée que nous avons adoptée et qui consiste à rejeter les citations après les analyses, nous était en quelque sorte imposée par notre dessein. Il va sans dire que nous n'avons pas choisi de parti pris les scènes les moins intéressantes, mais nous n'avons pas non plus choisi toujours les meilleures. Certaines avaient été déjà traduites par Taine ou par M. Mézières ; et d'ailleurs le choix eut été parfois très embarrassant. J'ai donc pris parmi les plus remarquables celles qui étaient les plus caractéristiques, afin surtout de donner l'impression fidèle du talent de Jonson, d'en faire connaître les aspects divers, variés parfois jusqu'à la contradiction.

des pièces de Jonson, *the first heir of his invention*. Elle ne figure pas, il est vrai, dans le folio de 1616 : elle a paru comme subrepticement dans un quarto séparé, dont tous les exemplaires ne portent même pas le nom de l'auteur [1]. Faut-il en conclure à une paternité usurpée

1. Les questions de date et d'authenticité de cette comédie sont assez incertaines. Elle a été publiée pour la première fois en 1609 dans un quarto assez médiocre, que Jonson, très méticuleux en pareille matière, n'a pas dû reviser. Elle figure au S. R. à la date du 6 janvier 1609, au nom de Bonion et Walley, qui étaient alors ses éditeurs ; elle a été imprimée par Sutton, qui s'était joint à eux « in the copyright » (20 juillet). Cf. Fleay. *B. Chr.* I, 357. Certains exemplaires portent seulement le titre de la pièce : *The Case is Altered* ; d'autres portent le nom du poète ; *Ben Jonson, His Case is Altered Ibid.* 312). M. Fleay estime que le nom a été ajouté et non retranché : « Jonson's name was, I think, inserted in later copies, not withdrawn from earlier ones ; for « *The case*, etc. » agrees with the S. R. entry and is therefore likely to be that of the original issue. » L'argument n'est pas sans valeur ; cependant l'hypothèse inverse est également admissible. On sait que pour faire vendre un livre, les éditeurs de ce temps-là ne se faisaient pas scrupule de mettre à la première page le nom d'un auteur fameux. Plusieurs pièces qui ne figurent pas dans le folio de 1623, notamment la *Yorkshire Tragedy* (1608), ont été imprimées avec les initiales et même avec le nom de William Shakespeare, du vivant même de celui-ci. Jonson était dès ce moment assez fameux pour qu'on abusât de sa réputation dans un but de supercherie ; et il aurait pu intervenir pour arrêter cette usurpation. Il est probable cependant que la pièce est de lui, sinon de lui seul ; et nous essaierons d'expliquer plus loin pourquoi elle n'a pas été admise dans le folio de 1616.

En ce qui concerne la date, nous nous trouvons en présence d'une autre difficulté. La pièce est sûrement antérieure à 1599, puisqu'il en est question dans le *Lenten Stuff* de Nash (S. R. 1599 jan. 11) : « There a riddle is commended as « right of the merrie coblers cutte in that witty play *The Case is Altered* » (Ward. *English Dramatic Literature*, II, 350). » D'autre part, on y trouve une allusion au fameux livre de Meres, *Palladis Tamia*, publié, comme on sait, en 1598 (S. R. sept. 7) : Onion dit à Antonio Balladino (qui représente Anthony Monday) : « You are already in print for the best plotter. » Ceci donc fixerait la première représentation de la pièce aux environs de décembre 1598, au lendemain par conséquent de la captivité de Jonson (sept.-octobre). Il y a là une première difficulté, mais qui n'est pas insoluble : on sait que *Every Man in his Humour* a été jouée en septembre et l'on peut s'étonner que Jonson ait fait jouer deux pièces à si peu d'intervalle ; mais il est fort possible que la comédie *The Case is Altered* ait été jouée déjà auparavant par la troupe de Henslowe et que Jonson l'ait apportée avec lui à la troupe de Shakespeare. Rien ne prouve d'ailleurs qu'elle ait jamais été jouée par la troupe du lord Chamberlain : le titre porte qu'elle fut représentée « par les Enfants de Blackfriars », c'est-à-dire par les Enfants (de la Chapelle) au théâtre (privé) de Blackfriars. (Voir une note étrange de Ward, *Loc. cit.*, II, 351, où il parle des « King's Players » (en 1598 !) et du Globe, qui n'a été ouvert qu'en 1600). La pièce a donc pu être jouée par ceux-ci dans l'été de 1598 et reprise par eux dans l'été de 1599 (ou 1600). Dans ce dernier cas, on peut raisonnablement supposer que les allusions à Monday, qui se rencontrent dans la première scène et ne font pas partie intégrante de la comédie, ont été ajoutées à la reprise pour répondre sans

par un imprimeur sans scrupule et la biffer résolument du canon de l'œuvre jonsonienne ? Cette décision radicale me paraît trop précipitée et hasardeuse en somme. Dans l'incertitude où nous nous trouvons au sujet de cette aimable pièce, ne voulant pas en retirer l'honneur à celui qui en est l'auteur présumé, disons mieux, l'auteur probable, nous commencerons par l'examiner « sous bénéfice d'inventaire ». Nous essaierons ensuite d'expliquer pourquoi Jonson, si elle est de lui, n'a pas voulu la reconnaître.

C'est une autre Affaire ! (c'est ainsi que je traduirai ce titre intraduisible : *the Case is altered*) ne ressemble à aucune autre des comédies de Jonson. C'est une pièce de Plaute modernisée, ou plutôt ce sont deux comédies de Plaute, les *Captifs* et l'*Aululaire*, que l'auteur a fondues ensemble et plus ou moins bien amalgamées, prenant l'essentiel de l'une et de l'autre, supprimant les détails trop particuliers, trop romains ou trop grecs, qui n'auraient pas intéressé son public. Pour dépayser notre imagination, il a donné pour décor à sa comédie l'Italie de convention, chère au théâtre romantique, et nous a transporté à Milan au temps des guerres franco-italiennes. Puis, comme si ces deux actions combinées ne suffisaient pas à rassasier la voracité de son auditoire, il a bourré les intervalles de l'action de quelques scènes de grosse farce, remplies non seulement de taloches et de calembours, mais d'allusions à des choses du temps, bref d'un caractère très anglais, très local. Tout cela fait un mélange hétéroclite et passablement indigeste, qui pourtant ne manque pas de saveur, lorsqu'on sort de notre comédie classique ou des autres comédies de Jonson. Le mal est que l'auteur, talonné par la peur de ne pas arriver à tout dire ou de dépasser l'heure convenable, se contente d'esquisser chaque scène et n'en traite aucune à fond ; ce qui n'empêche pas cette comédie pressée, essoufflée, d'être plus courte que les autres, avec deux fois plus de matière. Il y a là, dans cette hâte inquiète, un défaut qu'on ne retrouvera plus dans les suivantes et qui me paraît plus sûrement dater la pièce que toute autre considération. Il convient cependant, avant d'en aborder l'analyse, de reconnaître avec quelle habileté pour un auteur novice, il a su lier l'une à l'autre les trois intrigues qui s'entre-

doute aux attaques de celui-ci. (Antonio Balladino ne paraît pas en dehors de cette scène.) A tout prendre, la pièce me paraît trop inférieure à *Every Man in his Humour* pour n'être pas antérieure.

mêlent et convergent vers un dénouement commun. Il y avait en lui un goût inné de l'ordre, de la clarté, de la vraisemblance, qui même à sa première tentative ne lui manqua point. Il a trouvé moyen de réunir la première intrigue à la seconde et la troisième aux deux autres ; et s'il n'y a pas lieu de se récrier sur une dextérité toute relative, il est juste pourtant de la remarquer, car c'est une partie de l'art dont on ne se souciait guère autour de lui.

Le sujet de la pièce est assez facile à résumer : il suffit d'isoler chacune des trois histoires qui s'y juxtaposent. C'est d'abord celle du comte Farneze, qui a perdu un fils autrefois, lors de la prise de Vicence par le général français Chamont, et qui le retrouve dix-neuf ans plus tard dans la personne d'un jeune chevalier français, fait prisonnier par les troupes milanaises en même temps que le fils de ce même Chamont. On reconnaît le thème favori de la comédie gréco-romaine, cette inévitable *reconnaissance* que le Sort bienveillant amène à point nommé, mais par des voies toujours identiques, pour résoudre une situation compliquée. Ici la situation est la même, on l'a reconnue, que celle des *Captifs*. Comme dans la pièce latine, nous avons un père dont le fils est parti pour la guerre et a été fait prisonnier : le pauvre vieillard espère cependant qu'on pourra l'échanger contre un autre prisonnier de marque, fils du général ennemi. On envoie pour négocier l'affaire un autre prisonnier de moindre importance, qui est l'ami intime de ce dernier ; mais on découvre alors par un malencontreux hasard que les deux compagnons d'armes, sans raison d'ailleurs, avaient changé de nom entre eux, et que le plus qualifié n'est pas celui qu'on pense et qu'on a retenu. Fureur du père, qui veut faire subir les plus cruelles tortures au malheureux qui reste, persuadé que l'autre ne reviendra pas ; et sublime résignation de celui-ci, qui ne doute pas un instant du contraire. Il revient en effet, juste à temps, ramenant le fils du vieillard ; et celui-ci retrouve en même temps son autre fils dans le noble jeune homme, qu'il vouait l'instant d'avant aux plus épouvantables supplices. La seconde histoire est celle d'un certain Jaques, qui fut autrefois (le monde est si petit !) intendant du sire de Chamont, lui déroba sa fille et son trésor, et se réfugia en Italie. Ce vieux scélérat qui passe pour un miséreux, tant il est avare, voit néanmoins sa fille prétendue, la belle Rachel, courtisée par toutes sortes de galants : par le comte Farneze et son fils Paulo, par un ami de celui-ci, Angelo, par Christophero, l'intendant du comte, enfin par un per-

sonnage grotesque, nommé Onion, qui lui enlève enfin son trésor, tandis qu'Angelo ravit la jeune fille. La donnée, sans être la même que dans la *Marmite*, s'en rapproche un peu, comme on voit : nous verrons plus loin que le caractère de Jaques rappelle beaucoup celui d'Euclion. Reste enfin l'histoire du *clown* Onion, amoureux lui aussi de la belle Rachel (le dieu malin a de ces fantaisies), qui vient avec son compère Genièvre pour séduire la jeune fille, surprend par hasard la cachette du vieil avare, et laisse là ses desseins galants pour s'enfuir avec les pistoles. Malheureusement pour eux, les deux pauvres diables se laissent enivrer par ces premières fumées de la richesse, étalent le faste le plus imprévu et commettent cent sottises qui les font bientôt découvrir. Tout se termine d'ailleurs à merveille, sauf pour ces deux joyeux coquins, que leur gaieté ne sauvera pas du châtiment qu'ils méritent. Rachel a été miraculeusement sauvée des entreprises du traître Angelo par la subite apparition de son ami, Paulo Farneze ; et pour le récompenser de son esprit d'à-propos, elle lui accordera de grand cœur une main que depuis longtemps il convoite. D'autre part le généreux Chamont, qui vient de retrouver en elle une sœur inattendue, sans parler du fiancé qui devient subsidiairement son beau-frère, veut renforcer d'un second nœud l'union des deux familles : il épousera donc la fille de Farneze, qui a conçu pour lui dès le premier regard une affection profonde, et naturellement payée de retour. Quant à Jaques, qui a laissé découvrir par mégarde son identité et son crime, l'auteur lui pardonne, pour ne pas attrister son dénouement matrimonial ; et Chamont, sans doute pour l'indemniser des frais qu'il fit pour élever sa sœur, lui abandonne les trente mille écus dont on a retrouvé les voleurs.

Ainsi se termine, de manière assez peu morale, cette comédie qui n'est pas sans défauts, mais qui n'a pas celui d'être ennuyeuse. L'action ne chôme pas un instant, si l'on fait exception pour deux ou trois scènes de grosse farce dont Juniper et Onion sont les héros et où l'on voit s'étaler déjà les plus fâcheuses tendances du talent de Jonson. A part ces quelques scènes, où l'auteur trop visiblement s'applique à faire rire, la pièce se lit avec intérêt ; mais il est également évident qu'elle est loin d'être parfaite. A coup sûr, si Shakespeare s'était emparé de ce sujet (supposition qui n'a rien d'impossible), il en aurait tiré meilleur parti. Sans compter que l'auteur, à certaines maladresses, certaines gaucheries de détail,

se révèle comme un débutant, on sent qu'il a d'instinct donné plus de soin, plus d'importance, à la partie comique de sa pièce qu'à la partie romanesque. Shakespeare, dont c'est peut-être encore le trait le plus admirable qu'il excelle aussi bien à faire jaillir le rire que couler les larmes, aurait traité avec un égal bonheur les deux faces de son sujet, comme il le fit, on sait avec quelle exquise perfection, dans le *Marchand de Venise* par exemple ou dans le *Soir des Rois*. Peut-être aussi aurait-il donné plus d'ampleur à sa comédie ; celle de Jonson reste vraiment trop hésitante. Dans sa hâte d'en finir ou sa peur d'être long, on a trop souvent la sensation qu'il ne veut donner à notre imagination qu'un simple canevas à remplir, et il en résulte à certains endroits une impression de sécheresse. On se plaît à imaginer, traitées par Shakespeare, certaines scènes que Jonson s'est borné à indiquer en passant, comme celle où les deux filles de Farneze discutent la question des convenances. Il a doté les deux sœurs, — c'est l'A B C du métier, — de caractères diamétralement opposés : autant l'une est mélancolique, autant l'autre est rieuse et taquine. Celle-ci mène la conversation de façon assez ronde et spirituelle, mais la sœur désolée ne trouve rien à répondre à toutes ses plaisanteries. Shakespeare, n'en doutons pas, aurait épousé son parti après celui de sa sœur et aurait imaginé pour elle quelques répliques d'un sentiment délicat. Au lieu de nous donner, comme fait Jonson, son opinion personnelle, il aurait institué entre les deux personnages une discussion vive, spirituelle, subtile peut-être, anoblie çà et là de quelque pensée profonde et douloureuse ; et au lieu d'une simple tirade, d'ailleurs vive et bien tournée, nous aurions une de ces scènes délicieuses, où l'esprit et le sentiment se marient de façon exquise et qui font le charme indicible de ces comédies shakespeariennes, dont le titre seul est déjà un enchantement : *Love's Labours Lost*, *As you like it*, *What you Will*[1] !

J'imagine également que si l'auteur de la *Tempête* avait conçu cette comédie, il se serait attaché à peindre un beau portrait de la

1. L'opposition des deux sœurs, Aurelia et Phoenixella, rappelle singulièrement, selon moi, celle des deux cousines Héro et Beatrice. Etant données les dates des deux pièces, je ne serais pas étonné qu'il y eut dans la pensée de Shakespeare l'idée de donner une leçon à son jeune rival, de lui apprendre à traiter une situation. On remarquera que dans *Much Ado*, il reprend pour son Dogberry, en le ramenant à de justes proportions, l'effet comique dont Jonson a abusé pour Juniper.

jeune Rachel, dont nous n'avons ici qu'une esquisse en deux ou trois traits. Jonson nous la fait seulement entrevoir quatre ou cinq fois, mais à peine entrée en scène, il n'a rien de plus pressé, semble-t-il, que de l'emmener : il la traite en mari jaloux, comme s'il avait peur qu'on s'y intéresse. Il en fait un personnage muet ou peu s'en faut : à chacune de ses apparitions, elle prononce deux ou trois phrases et s'enfuit aussitôt vers la coulisse, comme effrayée du son de sa voix. Pourtant les paroles que Jonson lui met à la bouche doivent nous donner le regret qu'elle n'en dise pas davantage. Lorsque son amant Paulo, avant de partir pour la guerre, la confie à son perfide ami Angelo et l'assure qu'en son absence, elle ne manquera de rien, elle a cette simple réponse que Shakespeare aurait pu seul exprimer mieux :

« No, is your presence nothing ?
« I shall want that and wanting that, want all,
« For that is all to me ! »

Lorsque le traître Angelo, sous prétexte de la mener au-devant de son ami, l'entraîne dans une solitude et veut en abuser, elle a pour exprimer son indignation des accents très purs et très nobles :

« O Heaven ! Can it be
That men should live with such unfeeling souls,
Without or touch or conscience of religion ?
Or that their warping appetites should spoil
Those honoured forms that the true seal of friendship
Had set upon their faces ! »

Angelo, rebuté par cette résistance de quatre vers, déclare qu'il est retourné, qu'il la déteste : elle aussitôt de s'écrier :

« Upon my knees, you heavenly powers, I thank you,
That thus have tamed his wild affections ! »

L'autre, repris par sa passion, recommence ses serments ses protestations ; il est arrêté par son ami Paulo, qui survient inopinément et l'accable de reproches. Le malheureux, touché par sa vue et ses vives paroles, se repent, promet de s'amender ; et c'est Rachel alors qui intercède pour lui auprès de son amant : « Croyez-le, Monseigneur ! » Ces simples paroles, ces sentiments généreux, nous font entrevoir une âme charmante de jeune fille, douce et modeste, sincère

et discrète ; mais on l'entrevoit seulement et l'on songe, non sans regrets, à ce que Shakespeare aurait fait de cette ébauche. Desdémone, Imogène et Cordélie auraient trouvé en elle une sœur, une sœur plus jeune. dont les peines de la vie n'ont pas encore attristé l'âme sérieuse, mais dont la noblesse native déjà se révolte contre les vilenies qu'elle y peut deviner. Rachel n'est tout cela d'ailleurs que par notre bienveillance, qui supplée à ses silences par des sentiments imaginés. Le poète s'est contenté d'esquisser cette jolie physionomie en profil perdu, nous laissant paresseusement le soin de préciser les traits indécis de son rêve ; et nous ne pouvons nous retenir de lui en vouloir un peu de sa nonchalante indifférence. Ne nous plaignons pas trop cependant : Rachel est la seule vraie jeune fille que l'on trouve dans le théâtre de Jonson. Il l'a mise au seuil de sa galerie pour nous y souhaiter la bienvenue ; mais il s'est convaincu, en peignant cette étude inachevée, qu'il était incapable de recommencer pareille tentative. Jamais le vieux Ben — il n'était plus jeune à trente ans — n'a su percer le troublant mystère de l'âme féminine ; jamais il n'a su lire derrière les yeux et le front d'une femme, avant qu'elle n'eût atteint l'âge des ridicules. C'est dire qu'il n'était pas fait pour écrire des drames romanesques.

Ni des drames tout court d'ailleurs. Si Rachel d'avance réalise trop bien l'idéal du grincheux Morose, si elle est vraiment le type accompli de la « Femme silencieuse », ne croyons pas que le poète ait voulu par là lui donner une perfection de plus. Ce silence trahit moins les idées de l'homme que l'impuissance de l'auteur, car c'est une qualité qui n'est pas départie à la seule Rachel. Celle-ci ne prononce pas un seul mot dans la dernière scène, où elle apprend pourtant que Jaques n'est point son père, qu'elle est la sœur du jeune Chamont et que Paulo Farneze son amant sera son mari tout à l'heure : c'est à l'actrice qui tiendra le rôle d'exprimer par une mimique appropriée tous les sentiments de surprise et de joie, qui se succèdent dans son cœur. Mais le jeune Camillo n'est pas moins taciturne : on sait que dans cette scène finale, il retrouve son père dans le comte Farneze, qui le moment d'avant ne songeait qu'à l'écarteler, ses sœurs dans les deux jeunes filles, son frère dans le généreux Paulo, sans compter que Chamont, son ami d'enfance, va devenir son beau-frère en épousant la joyeuse Aurelie et qu'il devient lui-même le beau-frère de la belle Rachel, si étrangement retrouvée. Voilà une succession pressée d'événements imprévus, qui justifie-

raient chez l'homme le moins bavard un rapide accès de joie. Camillo est devenu soudain bien pessimiste, ou sa joie est grande, car on n'en vit jamais d'aussi muette. Seulement, si dans la vie, les grandes joies comme les grandes douleurs souvent se taisent, il n'en va pas de même au théâtre : en pareilles circonstances, les auteurs s'échappent d'ordinaire en de longues tirades ; les plus habiles en tout cas ont soin de faire dire à leurs personnages que l'émotion les étouffe et leur ferme la bouche : Rachel et Camillo ne poussent même pas une exclamation. Rien, pas même la lecture de *Séjan* et de *Catilina*, ne me semble prouver comme ce détail que le talent de Jonson ne convenait guère à la tragédie. Chaque fois qu'il y a lieu d'exprimer, non plus des idées, mais des sentiments, sentiments délicats et gracieux, sentiments passionnés et véhéments, le poète aussitôt paraît embarrassé, gêné par une incapacité naturelle à concevoir certains états d'âme, ou par une appréhension critique de forcer la note, de tomber dans l'odieuse déclamation. La scène immédiatement tourne court, elle est réduite au strict nécessaire, et s'il aperçoit un joint pour ne pas la traiter du tout, soyez sûrs qu'il en profitera. En somme, il était né poète comique, et rien non plus ne le montre mieux que cette scène de dénouement, où le poète a réuni tant de personnages, juxtaposé tant de situations, que cela semble une gageure. Et ce serait en effet un véritable tour de force, s'il avait su mettre dans la bouche de ces huit ou dix personnages, tous affectés profondément par ces coups inattendus de la Destinée, les paroles justes que la situation réclamait. Mais instinctivement, sans probablement s'en rendre compte, entre tant de situations émouvantes ou comiques, il a choisi ces dernières ; il a laissé les autres se résoudre en apartés mimés, et presque toutes les paroles qui sont échangées dans cette scène émouvante sont destinées à nous faire rire, non pas à nous toucher.

Telle en effet que l'a traitée Jonson, cette tragi-comédie est surtout une comédie, et les scènes qui nous intéressent le plus sont celles assurément où paraît Jaques l'avare. Il y a là une étude de caractère, qui n'est pas aussi poussée que celle de Molière, mais qui peut soutenir la comparaison avec celle de Plaute. Je sais bien que Jonson a eu l'avantage de venir le second et qu'il n'a pas pris la peine d'imaginer une intrigue nouvelle ; mais une étude attentive des deux comédies nous montrera que notre auteur a su rester parfaitement original ; car s'il n'y a presque pas un détail de la fable qui ne soit

emprunté à Plaute, il n'y a pas en revanche un seul détail du dialogue, ou presque, que l'on puisse retrouver dans l'*Aululaire*. Les principales situations de la comédie latine sont aussi dans la pièce anglaise. Jaques a une cassette d'or qu'il a volée ; mais peu importe, puisque ce n'est point le remords qui agite ses nuits, mais la peur de la perdre. Comme Euclion, nous le voyons sortir de chez lui à regret et recommander à sa fille de bien veiller sur la maison, comme si elle contenait un trésor. Comme Euclion, on lui demande sa fille en mariage et il consent à la donner pourvu que ce soit « sans dot », mais il ne saurait écouter la conversation jusqu'au bout, sans aller deux ou trois fois donner un coup d'œil à son or. Comme Euclion, l'idée que l'on soupçonne ou que l'on connaît sa richesse, le hante et le poursuit nuit et jour ; et il finit par le mettre dans une cachette hors de sa maison [1]. Comme Euclion, il aperçoit quelqu'un qui erre autour de la cachette et il lui fait subir le même interrogatoire anxieux. Enfin, comme Euclion, on lui vole ce fameux trésor, qu'il s'est laissé surprendre à adorer par un valet perché dans un arbre ; et nous l'entendons réclamer justice et assourdir tout le monde de ses cris. Le dénouement seul diffère ; nous n'avons pas la scène du quiproquo, si amusante chez Plaute (et plus encore chez Molière) entre l'avare obsédé par sa cassette et l'amoureux qui ne songe qu'à sa maîtresse [2]. Nous n'avons pas non plus la grande scène avec les cuisiniers ; mais nous avons à peu près tout le reste, c'est-à-dire l'essentiel [3]. Or dans cette même histoire de riche honteux, obligé de cacher sa fortune, qui a une fille et un trésor et qui se voit enlever l'un et l'autre, il n'y a peut-être pas dix vers, une demi-douzaine de pensées, qui soient empruntés par le poète moderne à son prédécesseur et modèle. Je mets à part, bien entendu, les idées en quelque sorte nécessaires, celles qu'il était impossible au premier de ne pas exprimer au second de ne pas reprendre. Lorsque l'avare soupçonne qu'on connaît sa fortune, il ne peut s'empêcher de penser « qu'on a senti l'odeur de son trésor » ; lorsqu'on vient lui demander sa fille en

1. Non pas dans un temple, mais dans sa cour, ce qui est peut-être plus prudent.

2. Jonson, en son double désir d'être original et d'être bref, a remplacé cette scène de Plaute par une scène de lamentations parallèles, où le comte Farnèze fait aussi sa partie. (G.-C., II, 551-2.)

3. Nous n'avons pas non plus le monologue : « Au voleur ! Au voleur ! ». Jonson, plus scrupuleux que Molière, l'a-t-il trouvé trop peu vraisemblable ?

mariage, il déclare aussitôt qu'il n'a pas un liard à lui donner. Il ne faut pas s'étonner de retrouver dans les deux poètes les mêmes phrases, voire les mêmes tournures, pour exprimer ces mêmes pensées. Ce qu'il y a de très remarquable au contraire, c'est qu'ils ne se soient pas rencontrés plus souvent. Je ne vois que deux passages de la pièce de Jonson qui rappellent l'original latin ; encore sont-ils fort librement interprétés. L'avare sort de chez lui, en recommandant qu'on ne laisse entrer personne. Voyez ce que dit Euclion :

« Quod quispiam ignem quaerat extingui volo ;
ne causae quid sit, quod te quisquam quaeritet :
nam si ignis vivet, tu extinguere extemplo.
Cultrum, securim, pistillim, mortarium,
quae utenda vasa semper vicini rogant,
fures venisse, atque abstulisse dicito.
Profecto in aedes meas me absente neminem
volo intromitti ; atque etiam hoc praedico tibi,
si Bona Fortuna veniat, ne intromiseris ! »

Jonson ne garde que l'idée principale, supprime tous les détails qui ne sont plus d'accord avec les mœurs modernes, ni avec le caractère de son personnage, qu'il veut pousser moins à la charge ; et voici sa libre imitation :

Mais écoute-moi bien, Rachel : supposons qu'il vienne un voleur
et que, ne voyons pas la clef, il se persuade
qu'il n'y a en effet personne à la maison et qu'il peut aisément entrer,
Rachel, laisse la porte ouverte ; oui, cela vaut mieux ainsi,
mais reste assise sur le seuil et parle tout haut,
comme s'il y avait quelqu'un d'autre avec toi chez nous.
Eteins aussi le feu, tue le cœur de la cheminée :
qu'il n'exhale pas plus de souffle qu'un cadavre ;
plus on épargne, enfant, et plus on gagne !

C'est tout différent de Plaute : même n'est-ce pas mieux ? Le raffinement d'avarice d'Euclion qui refuse de prêter sa hache et son mortier, surtout l'excuse plaisante qu'il imagine (car est-il un homme volable ?) nous font rire assurément ; mais les hésitations de Jaques, se demandant s'il vaut mieux contre les voleurs qu'une porte soit ouverte ou fermée, c'est là un trait de caractère bien joli aussi. La seule pensée commune aux deux avares est de faire éteindre le feu : encore est-ce pour des raisons différentes, et celle de Jaques n'est pas la moins naturelle. L'autre passage qui offre quelque ressemblance

avec la *Marmite*, se trouve dans la scène entre l'avare et Christofero qui vient lui demander la main de sa fille, inspirée de celle où le riche Mégadore vient trouver Euclion dans la même intention. Le soupirant, très poli, l'appelle : « Monsieur », gros comme le bras ; et l'autre soupçonneux de s'écrier : « Monsieur ! Il m'appelle : Monsieur ! » L'idée ici encore a été suggérée par Euclion qui, étonné de la politesse de Mégadore, se dit à part soi :

« Non temerarium est ubi dives blande appellat pauperem. »

Mais si juste que soit la réflexion abstraite de celui-ci, la simple exclamation de Jaques ne paraît-elle pas préférable ? Là encore c'est notre poète qui a le prix du naturel.

Et voilà tout. Nulle part ailleurs on ne retrouve un souvenir de Plaute qui vienne s'interposer entre le texte et notre amusement. J'irai plus loin ; je dirai qu'ici du moins, dans cette large et libre imitation, Jonson a surpassé Plaute. Non point que je veuille le mettre au-dessus ; ils ont des qualités fort différentes et le latin a certainement plus de gaieté. Sa comédie, quoiqu'elle tourne assez souvent à la grosse farce, est toujours amusante ; et l'on ne saurait certes en dire autant de l'auteur du *Poétereau* et de l'*Auberge Neuve*. Le bonhomme Euclion, s'il n'a pas l'intensité de vie de son petit-neveu Harpagon, est une charge très réjouissante ; mais Jaques n'est pas pour cela méprisable. D'abord il n'a pas d'idées invraisemblables et ne demande pas à ceux qu'il fouille de lui montrer « leur troisième main[1] ». En revanche, il en a d'autres et qui sont assez heureuses. Prenez cette scène d'interrogatoire où il fouille Juniper, lui reproche de n'avoir pas les mains sales, fend les semelles de ses souliers et pousse ses investigations jusque dans sa chevelure. Toutes ces idées sont originales autant que drôles ; et l'on croirait que Jonson a eu soin précisément d'éviter tout ce qui pourrait ressembler à un ressouvenir de Plaute. Prenez cette autre, plus personnelle encore, vraiment admirable, où l'avare enfouit son or et lui adresse des prières comme à une façon de dieu. L'idée de la scène, comme le détail, est entièrement neuve, très éloignée de la simplicité de l'esprit latin, et respire vraiment toute la fantaisie de la Renaissance.

On trouvera aussi dans tout le rôle de Jaques des expressions

1. Mais aussi il n'a pas l'heureuse audace de Molière et ne réclame pas « les autres » !

d'un bonheur étonnant, des traits de caractère que Plaute n'avait pas trouvés. « L'air même m'est mesuré », dit-il à Cristofero pour l'apitoyer sur sa pauvreté ; et lorsqu'il veut montrer quel soin il mettait à veiller son trésor : « Je regardais mon or, s'écrie-t-il, avec les yeux du lièvre qui sont toujours ouverts, même quand il dort ! » Ce sont de petits mots comme ceux-là qui font le prix d'une œuvre littéraire ; ce sont eux qui empêchent de considérer la pièce de Jonson comme une simple copie de Plaute. Tout au moins, c'est une adaptation très bien faite, par un débutant de réel talent. Parler de Molière serait déplacé, même imprudent. S'il s'est inspiré lui aussi de la robuste farce latine, notre grand comique a voulu, et il a su, faire œuvre entièrement originale. Dédaigneusement il n'a pris à son prédécesseur que la portion la moins intéressante de sa pièce, l'intrigue, quelques idées de scènes en quelque sorte nécessaires, et le grand monologue, qu'il eût mieux fait d'ailleurs de ne pas traduire si littéralement. Tout le reste, il l'a tiré de son cru : il a fait de son avare un homme riche, qui a maison montée à Paris, vaisselle de famille, chevaux et carrosses, plusieurs laquais et même un intendant ; il l'a flanqué de ses deux acolytes, le marchand véreux, et la « femme d'intrigue », car il pratique l'usure en secret ; il a ajouté à sa famille un fils qui, par la logique des choses et pour la satisfaction de la morale, rend à la circulation l'argent que son père thésaurise et lui prête à gros intérêts en escomptant sa propre mort ; enfin il l'a fait amoureux ! Bref, il a multiplié les scènes plaisantes, inventé des situations caractéristiques et fortes qui donnent plus de portée à son étude, sans y diminuer la part du rire. Jonson n'a pas visé si haut ; il n'a pas eu l'ambition de donner de l'avarice une peinture complète, qui épuise presque la matière. Mais au sortir d'une lecture de l'*Aululaire*, il a pensé que ce type d'avare, imaginé par Plaute, viendrait assez heureusement égayer le sujet trop sérieux des *Captifs* et qu'il serait intéressant pour lui de se faire la main, pour ainsi dire, en retouchant à son idée et au goût du public, le caractère un peu chargé d'Euclion. Il me semble qu'il s'en est assez bien tiré.

Il reste à dire un mot de la troisième partie de l'intrigue, de la grosse farce à deux personnages, destinée à amuser la portion la plus rude des spectateurs, dans l'intervalle de l'histoire principale, émouvante ou comique. Peut-être vaudrait-il mieux d'ailleurs n'en point parler : j'ai dit plus haut qu'on y voyait s'étaler les défauts les plus frappants de Jonson, au point que, si nous n'avions pas d'autres

preuves, la lecture de ces quelques scènes burlesques suffirait à nous convaincre que la comédie est de lui. C'est le même assemblage de plaisanteries médiocres et de mauvais calembours qui déparent presque toutes ses pièces, et dont on est heureux de ne pouvoir donner aucun exemple, parce que tout y est intraduisible. L'auteur a la prétention de nous donner ce qu'on appellerait aujourd'hui la reproduction sténographique d'une conversation populaire : malheureusement ce « fils de maçon » n'avait pas assez de sympathie avec l'âme roturière pour faire parler des gens du peuple de façon qu'ils nous intéressent. Les paysans de W. Scott ou de George Eliot, si naïfs et ignorants qu'ils soient on les sent vivre, parce que l'auteur indulgent est prêt à leur pardonner leurs fautes de grammaire et les bizarreries de leur logique, s'ils ont bon cœur ; et cette sympathie lui permet de pénétrer jusqu'au fond de leur caractère, de le comprendre et de le rendre. Jonson n'aborde ces personnages qu'avec un esprit de dénigrement, devant lequel ils se ferment, et leurs plaisanteries ineptes retombent lourdement comme des choses sans vie. Cette observation générale, sur laquelle nous aurons à revenir est moins vraie peut-être des deux premières de ses comédies. Dans celle-ci les deux portraits d'Onion et de Juniper ont, si je ne m'abuse, une certaine fraîcheur de coloris. J'abandonnerais cependant le valet Onion, dont l'esprit n'est pas des plus légers : ses saillies roulent en général sur l'innocent légume dont l'auteur s'est plu à lui donner le nom, et si elles font s'esclaffer les gens du parterre, on peut trouver que ces gros rires ont été achetés à bien peu de frais. Mais le savetier Juniper est un caractère bien tranché et mérite une mention spéciale. Ce joyeux personnage est, comme beaucoup de ses confrères, un homme instruit et réfléchi : il a pour amis des poètes et discute avec eux de littérature : de toutes ces conversations sérieuses et de ses lectures, il a gardé l'écho assez vague de quelques mots abstraits et la sensation qu'ils communiquent au discours une mystérieuse profondeur. Aussi prend-il soin d'orner chacune de ses phrases de quelque vocable à tournure grecque ou latine, qui rappelle plaisamment la langue du Dr Johnson. Seulement il n'a pas étudié autant que le fameux lexicographe, et le son de ses paroles n'est pas toujours conforme à l'étymologie. Il faut un certain effort et beaucoup de bonne volonté pour entendre son langage : il dit « circumference » pour « conference », « horizons » pour « orisons », « superficial » pour « superlative » et « epitaphs » pour « epithets »,

tout comme la fameuse Mrs. Malaprop. On a reconnu en effet le plaisant travers de cette excellente personne, travers qui semble amuser les Anglais beaucoup plus qu'il ne nous amuse, si j'en juge par le nombre des auteurs (et non des moindres) qui en ont tiré des effets comiques. Il serait curieux de savoir si Sheridan avait lu la pièce de Jonson ; on peut se demander en tout cas si ce n'est pas Juniper qui a inspiré à Shakespeare la première idée de son Dogberry[1]. La supposition n'a rien d'invraisemblable : les dates du moins ne s'y opposent pas ; et sans doute la mise en œuvre est incomparablement supérieure dans la pièce de Shakespeare ; mais ce serait un honneur pour le jeune débutant que d'avoir suggéré à son grand rival l'inoubliable figure de son commissaire !

Telle est cette comédie, encore un peu jeune et inexpérimentée, mais qui ne laisse pas d'être intéressante et par endroits même assez jolie. Elle a une gaieté fraîche et légère, une aimable fantaisie, qu'on ne trouvera pas toujours dans les œuvres plus fortes de sa grave maturité. Est-ce une raison pour douter qu'elle soit de lui ? Je ne crois pas Le choix même du sujet, emprunté à cette antiquité classique qu'il admirait tant et qu'il connaissait mieux qu'un autre, une tendance marquée à sacrifier l'élément tragique à l'élément comique, qu'on ne retrouverait dans aucun de ses rivaux, la lourdeur pénible des plaisanteries dans les scènes bouffonnes ; certains morceaux de critique littéraire, intercalés dans la pièce et qui sont signés de sa main ; l'application très visible qu'il apporte à peindre les caractères, à en maintenir fidèlement l'unité[2] ; le style enfin dont je n'ai point parlé (car dans cette comédie pressée, où le *semper ad eventum festinat* est pris à la lettre, on n'a pas le loisir d'y songer),

1. Remarquer la similitude des deux noms, qui sont des noms de fruits sauvages : ceci me paraît très significatif. Le portrait de Dogberry est évidemment bien plus remarquable que celui de Juniper. Tandis que celui-ci est presque uniquement un homme qui emploie de grands mots à tort et à travers, il entre dans le caractère de celui-là une infinité d'éléments divers. Sur l'élément commun, le *malapropisme*, Shakespeare a eu le mérite de ne pas appuyer. Dogberry écorche un mot de temps en temps et non point trois dans chaque phrase. L'effet, pour être plus discret, n'en est que plus sûr, d'autant que si l'on peut toujours rétablir la pensée de Dogberry, on n'en saurait dire autant de Juniper.

2. Notamment celui du comte Farnèze, vif comme la poudre et ne dérageant pas un instant. Noter aussi le retour fréquent du mot « humour » et la construction de la comédie, qui tend à appliquer à tous les personnages la phrase qui sert de titre à la pièce : *the Case is altered* (Cf. *Every Man out of his Humour* et *Magnetick Lady*).

mais dont l'étude attentive nous révélerait déjà les procédés d'expression et les habitudes de pensée de Jonson, tout cela semble absolument confirmer l'indication du quarto. Je ne vois pas du reste auquel de ses contemporains on pourrait attribuer la paternité de cette œuvre ; mettant à part l'auteur du *Marchand de Venise*, aucun de ses rivaux n'était capable de l'écrire, ni Middleton, ni Heywood, ni Dekker, ni Marston dont on n'y retrouve point les qualités ni surtout les défauts caractéristiques. Reste à expliquer pourquoi, si elle est de lui, elle n'a pas été admise à figurer dans le recueil de ses œuvres complètes. Deux explications, également plausibles, nous viennent à l'esprit aussitôt. Il est fort possible que Jonson ait eu pour ce premier essai un collaborateur, dont nous n'arrivons pas à discerner la part, peut-être fort restreinte, ni la personnalité, apparemment très effacée. Peut-être aussi faut-il attribuer cette exclusion à ce même scrupule de théoricien littéraire, que nous aurons à signaler pour la comédie suivante. On a remarqué en effet que cette œuvre de jeunesse était taillée sur le patron de la comédie romantique : non seulement l'action se déroule en un décor italien et s'étend sur plusieurs semaines, mais on y voit cette disposition de la double intrigue, comique et tragique, qui est le trait le plus frappant de la comédie de Shakespeare, de Fletcher et des contemporains. Or, il est probable qu'il se produisit, à un moment donné, dans l'esprit de Jonson, une sorte de « cas de conscience » littéraire : il se dit que les anciens, ces maîtres de l'art, n'avaient point coutume de mélanger ainsi des effets de tendance contraire ; et qu'en tout cas jamais ils n'auraient admis qu'on introduisît dans une même pièce deux histoires différentes, qui pussent diviser l'attention du spectateur. Il en conclut que si l'on voulait remplir son devoir d'écrivain, laisser après soi un nom et une œuvre, il fallait donner à chacune de ses pièces, comédie ou tragédie, cette unité harmonieuse qui fait la beauté des œuvres antiques. N'était-il pas naturel et logique, professant cette théorie, qu'il retranchât du canon de ses œuvres, dédiées à la postérité, une pièce où elle était ainsi violée ? Le sacrifice a dû lui coûter, car elle était charmante et il devait bien s'en douter un peu. Il faut lui en savoir gré davantage et l'en féliciter ; mais il faut aussi remercier le gracieux hasard, qui nous l'a fait parvenir de façon détournée.

*
* *

Acte II. Scène iii. — Une chambre dans le palais du comte Farnèze.
Entrent Aurelia *et* Phoenixella.

Aurelia. — Place pour un couple de matrones aux noirs vêtements ! | Dieu ! que la mort de notre mère nous a rendues maternelles ! | Je voudrais maintenant avoir des filles à élever ! | Je sens que je pourrais rendre une fillette si vertueuse | qu'elle dirait ses Grâces à la moindre bouchée | et jamais n'ouvrirait la bouche de plus de la largeur d'un pain à chanter ; | et elle ferait des révérences à la française si bas, si bas, | qu'on la renverserait par terre rien qu'en la touchant !

Phoenixella. — Ma sœur, ces paroles ne conviennent pas à votre habit, | non plus qu'à votre état ; la mort de notre vertueuse mère | devrait imprimer en nous des sentiments de chagrin trop profonds | pour être usés, passés en aussi peu de temps !

Aurelia. — Ma sœur, en vérité, vous prenez trop de tabac, | cela vous fait noire au dedans tout comme au dehors ! | Eh quoi, ma sœur ! le point parfait ! les deux côtés pareils ! | Ne soyez pas d'un travail si soigné ; car, ma parole ! | vous n'en serez pas vendue plus cher, plutôt moins ! | Voulez-vous vous plier aux coutumes et cérémonies ? | pleurer quand cela sied, verser des larmes profitables, | — ou bien faire toutes choses suivant qu'il vous agrée ? | Mangez quand le cœur vous en dit, répond le médecin, | au lieu de onze heures et six heures ! Pareillement si votre humeur | est affectée pour le moment de cette gravité, | lâchez-lui la bride et ne vous retenez pas plus que moi | dans l'appétit de plaisir qui me tient. | C'est pure hypocrisie de changer | ce que nous donne la Nature, de par un jugement austère ! | J'ai pleuré aussi, vous l'avez vu, quand ma mère est morte ; | car cela me semblait alors plus facile | et plus conforme à mon humeur que de ne pleurer point ; | maintenant il en va autrement ; une autre fois | peut-être il me viendra d'elle des pensées si tristes | que j'en pleurerai de nouveau après un an passé ! | Je pleurerai si je m'y sens encline | et je mettrai du noir aussi lugubrement qu'aujourd'hui ! | Que l'âme toujours suive l'état du corps : | le jugement, c'est bon pour les juges ; il me faut à moi la nature ! (*Entrent Francisco, Colonna et Angelo.*)

Francisco. — Voyez, signor Angelo, ces dames sont ici ; | allez consoler l'une, et moi, j'irai consoler l'autre.

Angelo. — C'est bien pourquoi je viens, Monsieur ; je vais trouver l'aînée. | Dieu vous garde, Mesdames ! Ah ! ces humeurs mélancoliques | qui vous font rechercher ainsi la solitude, | sont nuisibles à vos beautés !

Aurelia. — A supposer que nous ayons quelque beauté !

Angelo. — Allons donc ! réservez cette condition pour vos cœurs, | quand vous protestez de votre foi, car nous ne les pouvons point voir ; | mais pour ce cœur de la beauté qu'est votre doux visage, | il demeure dans mon œil toujours !

Aurelia. — Ah ! vous me percez le cœur avec votre œil trop perçant !

Angelo. — Non, Madame, c'est impossible, votre cœur est trop dur !

Aurelia. — Le cœur de ma beauté, voulez-vous dire ?

Angelo. — Non pas ! J'entends ce gouverneur des sentiments, Madame, | qui foule aux pieds tout amour si dédaigneusement | en cette belle poitrine !

Aurelia. — Assez, je vois votre intention ; | j'aimerais mieux paraître avoir mauvais cœur.....

Angelo. — Que mauvais visage ? Est-ce bien là votre pensée, Madame ?

Aurelia. — Laissez, Monsieur ! Votre esprit est bien assez vif, il n'a pas besoin d'éperon.

Angelo. — C'est pourquoi vous voulez l'entraîner ?

Aurelia — Et quand ce serait, il ne se fatiguera point, j'imagine !

Angelo. — Avec vous, non pas ! Ecoutez, douce dame ! *(Ils s'écartent.)*

Francisco. — C'est bien grand dommage, Madame, | que vous ayez quelque raison de conserver | cette marque de deuil et surtout ce deuil même.

Phoenixella. — Les chagrins conviennent mieux que les plaisirs aux dames !

Francisco. — Vrai pour celles qui suivent uniquement les plaisirs ! | Mais vous qui savez les mêler si bien aux vertus, | si vous traitiez ainsi vos chagrins, ils deviendraient plaisirs, | et qu'il s'agisse de chagrins ou bien de plaisirs, | vous sembleriez également plaisante !

Phoenixella — Eh, Monsieur ! c'est ce que je fais ! C'est l'excès dans l'un comme dans l'autre sens que j'essaie | tellement d'éviter en tous mes efforts ; | bien que peut-être aux yeux du vulgaire, | je paraisse attachée surtout à mes chagrins, | mon esprit cependant n'oublie pas le goût du plaisir, de ce bonheur de l'âme, | la contemplation divine et sacrée | de cette glorieuse, éternelle béatitude, | qui est proposée comme une couronne à nos âmes !

Francisco. — Je me tais ; cependant afin de servir | comme font les décades en l'art de mémoire, | pour vous rappeler toujours à la pensée de vos vertus, | quand vos pensées trop sérieuses vous feront trop triste, | veuillez m'accepter, honorable dame, pour cavalier servant !

Phoenixella — Ces cérémonies, seigneur, sont trop communes | pour votre gravité si rare et votre jugement : | il les faut laisser à ceux qui ne sont que cérémonie !

Angelo (*redescendant avec Aurelia*). — Allons, je ne veux point en termes surannés vous demander le droit de vous servir : | prenons un mot nouveau : voulez-vous être mon refuge ?

Aurelia. — Votre refuge? Et pourquoi, Monsieur ?

Angelo. — Pour que je puisse m'envoler vers vous quand tout le reste m'abandonnera.

Aurelia. — Si vous êtes un oiseau, alors soyez mon flamant !

Angelo. — Effacez donc les deux premières lettres !

Aurelia. — Mais vous ne pourrez plus voler ?

Angelo. — Si, je vous le promets, j'emprunterai les ailes de l'Amour !

Aurelia — Ma foi, je crains qu'alors vous ne fassiez d'étranges choses ! | Ne me blâmez point, je vous prie, si je vous tiens suspect. | C'est votre propre aveu qui simplement vous fait découvrir. | Oui, si vous êtes aussi bien

dans les papiers de Cupidon, | j'en deviendrai jalouse : vous pourrez d'un regard, | j'en suis sûre enflammer le cœur d'une femme, | et darder à votre gré la flèche d'Amour, | blessant le cœur de mainte vertueuse fille. | Je veux m'enfuir d'ici ; en bonne foi, j'ai peur | que vous puissiez contraindre les gens, sans qu'ils s'en doutent, | à devenir fous d'amour pour vous !

Angelo. — Ah ! Voilà qui est admirable ! (*Entre le comte Farneze.*)

Acte III. Scène i. — La rue devant la maison de Jaques de Prie.

Entre Angelo.

Angelo (*seul*). — Mon jeune et naïf ami, Paulo Farneze, | m'a enjoint avec des serments solennels et très forts | de lui être fidèle en son amour pour Rachel, | et de plaider toujours pour son souvenir, | durant son absence obligée. Qu'il y compte ! | Fidèle à mon ami dans une affaire d'amour ! | dans une affaire de femmes ! Quelle plaisanterie ! Et qu'il faut être sot pour y croire ! | C'est un âne, celui qui tient strictement sa promesse, | en ce qui peut déranger son plaisir personnel, | en amour surtout. Morbleu ! ne suis-je pas un homme ? | et n'ai-je pas des yeux aussi libres de voir, | un sang tout aussi inflammable que le sien ? | Puisqu'il en est ainsi, ne vais-je pas poursuivre | mes propres désirs amoureux, préférer ceux de mon ami ? | Je veux être pendu, si j'en fais rien ! Ce serait fou ! | J'ai juré, il est vrai ; mais, hélas ! qui ne sait | que les parjures d'amoureux n'ont pas d'importance ? | Donc, garde à toi, Rachel ! Je m'en vais lui faire ma cour, car je sais que son père est maintenant sorti. | (*Entre Jaques*). Tudieu ! le voici qui revient ! Maudite malechance ! | C'est peine perdue, il ne faut pas que je le voie ! (*Il s'éloigne en chantant.*)

Jaques — Enfer et malheur ! Qu'est cet homme ! Un esprit ? | Est-ce le fantôme de la maison qui vient hanter ma porte ? | Il a frappé à ma porte, il est entré, | entré par ma porte chérie ? Dieu ! Pourvu que mon or soit toujours là ! (*Entre Christophero.*) Corbleu ! En voici un autre ! Rachel ! Holà ! Rachel !

Christophero. — Dieu vous garde, mon bon père !

Jaques. — Rachel ! Morbleu ! viens donc ! Rachel ! Rachel ! (*Il sort.*)

Christophero. — Mon Dieu ! quel mal le trouble ? Voilà qui est étrange ! | Il aime tant sa fille, je parie, qu'il craint que je ne sois venu, pendant son absence, | rechercher son amour déshonnêtement.

Jaques (*rentrant*). — Il y est, il y est ! On ne m'a pas dérobé mon trésor (*à part*).

Christophero. — Je ne voudrais pas vous offenser, Monsieur.....

Jaques. — Monsieur ! Mort de ma vie ! Il m'appelle : Monsieur ! Monsieur ! M'appeler : Monsieur !

Christophero. — Mon bon père, écoutez-moi.

Jaques. — Vous êtes très bienvenu, Monsieur ! | (Je pense le contraire !) Et Votre Seigneurie veut donc me parler, s'abaisser jusqu'à me parler ?

Christophero. — Ce n'est point s'abaisser, mon père : mon intention | est

de vous faire encore plus d'honneur, monsieur, | non seulement de vous parler, mais de devenir votre fils.

Jaques (*à part*). — Il a senti mon or, il l'a dans la narine ; | brise-toi, mon cœur, brise-toi ; mes entrailles, tombez à terre, | de ce coup imprévu qui me crève l'âme ! | Il a appris que j'ai de l'or, que j'ai un trésor ! (*Haut.*) Comment le savez-vous, Monsieur ? Comment l'avez-vous deviné ?

Christophero. — Deviné quoi, Monsieur ? Que voulez-vous dire ?

Jaques. — Je demande, s'il plaît à Votre Seigneurie, comment vous savez... Je veux dire que je ne sais comment vous faire savoir | que je n'ai rien | à donner à ma pauvre fille. Je n'ai rien ! | L'air lui-même, généreux pour les autres hommes, | est mesuré pour moi !

Christophero. — Je pense en effet, mon bon père, que vous n'êtes pas riche.

Jaques. — Il le pense ! Attention ! Il ne fait que le penser ! | Non, il ne le pense pas, il a eu vent de mon trésor ! (*Il sort.*)

Christophero. — Pauvre homme ! Il est tellement ravi d'apprendre | que sa fille peut s'établir mieux qu'il n espérait, | qu'entre la crainte et l'espérance, il se laisse affoler ainsi !

Jaques (*rentrant*). — Tout est dans l'ordre là-bas : n'y a-t-il personne au dehors ? | Personne qui brise mes murailles ?

Christophero. — Eh bien, quelle réponse, père ? Aurai-je votre fille ?

Jaques. — Je n'ai pas la moindre dot à lui donner.

Christophero. — Je n'en attends point, mon père.

Jaques. — C'est fort bien. Alors je supplie Votre Seigneurie de ne pas douter | de la réponse : c'est trop d'honneur pour moi !

Christophero. — Je m'en vais le quitter pour laisser sa passion reprendre haleine. | Puis, celle-ci calmée, je reviendrai chercher la fille : je le remuerais trop de lui en parler encore. (*Il sort*).

Jaques. — Allons, il est parti : je voudrais qu'ils soient tous morts et enterrés, | pour que je puisse vivre tout seul avec mon cher or !

Farneze (*entrant*). — Voici le pauvre vieux.

Jaques. — Encore un autre, par mon âme ! Est-ce qu'il vient ici ?

Farneze. — Ne vous troublez point, bon vieillard, ma venue est pour vous réjouir !

Jaques. — Moi, Ciel ! (*A part.*) — Que mes côtes se changent en airain | et ma voix en trompette, pour proclamer les batailles qui se livrent en mon cerveau : l'un vient pour m'occuper, pendant que l'autre me vole ! (*Il sort.*)

Farneze. — Sûrement il m'a oublié ; que signifie cela ? Il craint mon autorité, il s'imagine qu'ayant perdu ma femme, | je m'en vais lui prendre sa fille et la déshonorer ! | Celui qui n'a rien sur la terre qu'une pauvre fille, | peut bien, dans son souci de la garder, arriver à cette bizarrerie.

Jaques (*rentrant, à part*). — Tout est dans l'ordre cependant : ils ne veulent pas employer la force, | mais la ruse et la flatterie. Je saurai aisément d'ailleurs, | par sa première question s'il me croit riche. (*Haut.*) Qui vois-je donc ? Mon bon seigneur ?

Farneze. — Relève-toi, bon père ! Et si je t'appelle père, ce n'est pas en raison de ton âge, | mais parce que je serais heureux de devenir ton fils | par un mariage honorable avec ton admirable fille !

Jaques. — Ah ! Voilà, voilà, voilà, voilà ! C'est pour mon or ! | Maintenant il est sûr que c'est son élégance | qui fait que, tous, ils me croient riche ! (*Haut.*) Non, mon bon seigneur, | je vais tout vous dire, comment ma pauvre misérable fille | s'est procuré l'habillement qu'elle a ; oui, de la tête aux pieds !

Farneze. — Mais ce n'est rien, mon père.

Jaques. — Mais si, mon bon seigneur.

Farneze. — Mais non, en vérité.

Jaques. — Non, mon bon seigneur, pardonnez-moi ; ne feignez point, | écoutez parler votre pauvre mendiant : il convient qu'un grand gueux comme moi rende compte | de tout ce qui dépasse sa condition. Elle était née pour ne posséder rien sous le soleil ; | même cela, si elle en avait eu plus que les autres mendiants, | on le lui aurait envié. Je m'en vais donc vous dire | comment elle a tout ce qu'elle porte. Ses chaudes bottines, Dieu le sait, | c'est une bonne jeune fille qui les lui donna, la voyant aller nu-pieds | par un froid matin de gelée : Dieu la récompense ! | Ses bas grossiers.....

Farneze. — Père, je n'en veux pas entendre davantage, | tu vas chercher des détails trop minutieux pour défendre ta fille : | sache qu'elle mérite mille fois mieux que tout ce qu'elle a. | Je veux être ton gendre et elle portera | des habits de comtesse.

Jaques. — Mon bon seigneur, | ne vous moquez pas des pauvres ! Oubliez-vous, monseigneur, | que la pauvreté est le don précieux de Dieu, | tout comme la richesse ? (*Il s'agenouille.*) Marchez sur moi plutôt | que de rire de ma pauvreté !

Farneze. — Relève-toi, te dis-je : | quand je rirai de la pauvreté, que le Ciel me ruine ! (*Jaques sort.*)

Acte III. Scène ii. — Une cour derrière la maison de Jaques.

Entre Jaques *avec son or et une pelle remplie de fumier.*

Jaques. — Il est parti : je m'en doutais ! Voilà bien l'ardeur des amoureux ! | Et moi, j'irais les croire ! | Ils peuvent s'introduire | comme de simples amoureux, mais ce sont des voleurs : | et je ne les reconnaîtrais pas ! On ne saurait imaginer | quelles serviles vilenies les hommes feront pour de l'or ! — Ah ! Il commençait à sentir un peu fort, | d'être resté si longtemps en un même endroit ; | je m'en vais lui donner de l'air, le changer un peu ; | et si le diable, envieux de toute bonté, | leur a parlé de mon or, leur a dit où je le cachais, | je vais donner du travail à son nez brûlant, | qu'il renifle l'endroit où je l'ai emporté ! C'est ici : | je vais l'enfouir et le cacher avec du crottin de cheval. (*Il creuse un trou dans la terre.*) Qui pourra supposer qu'un nid si précieux | est couronné de ce fumier d'excrément ! Rentre là, ma chère vie ! dors en paix, mon enfant chéri ! | Tu n'es pas un bien légitime, mais tu es un bien, | et cela suffit ! Pourris toutes les mains qui t'approcheront, | sauf les miennes ! Brûle tous les yeux qui te verront, | sauf les miens ! Que ta seule pensée soit un poison | pour leurs cœurs amoureux, mais non pas pour le mien ! | Je ne prends pas congé de toi, cher prince, grand empereur, | je reviendrai te voir toutes les minutes ; roi des rois, | je n'aurai pas la grossiè-

reté de te tourner le dos en m'éloignant de toi ; je veux sortir à reculons, | la figure tournée vers toi, avec d'humbles révérences | Il n'y a personne à la maison, nul ne regarde par-dessus les murs : | avoir de l'or et l'avoir en lieu sûr, tout est là !

Acte IV Scène iv. — La cour derrière la maison de Jaques.

Juniper, Onion, *puis* Jaques.

Jaques (*entrant*). — Comment ! dans ma cour ! Où cela ? Pourquoi sont-ils venus ? | Où sont-ils ? Rachel ! Au voleur ! au voleur ! | (*Il s'empare de Juniper qui se sauve.*) Arrête, arrête, scélérat ! Rachel, lâche le chien ! | Oui, brigand, tu ne pourras pas t'échapper !

Juniper. — Je vous en prie, Monsieur !

Onion (*qui s'est réfugié dans un arbre*). — Ah ! malheureux Onion, si tu avais une corde !

Jaques. — Eh bien ! Rachel ! Qu'est ce donc que je t'ai dit ? Lâche le chien ! Garlick, mon mâtin lâche le donc, te dis-je !

Juniper. — Pour l'amour de Dieu, écoutez-moi ; retenez votre roquet !

Onion (*dans l'arbre*). Pour moi, je ne crains pas Garlick (ail) ; il n'ira pas mordre son cousin Onion. Je souhaite seulement qu'il arrive, et mon odeur ne me trahira plus !

Jaques. — Allons, rends-le-moi, coquin, rends-le-moi !

Juniper. — Vous rendre quoi ?

Jaques. — Ah ! tu voudrais que je te le dise, hein ? Montre-moi tes mains d'abord. Qu'est-ce que tu as dans les mains ?

Juniper. — Voici mes mains.

Jaques. — Attends, as-tu le bout des doigts salis par la boue ? Non. Alors tu les as essuyés !

Juniper. — Essuyés !

Jaques. — Oui, misérable ! Va, tu es un habile coquin. Enlève-moi tes souliers, je veux les visiter. Rachel ! donne moi un couteau, je vais lui fendre ses semelles.

Onion (*à part*). Ça n'a aucune importance : il est savetier, il les raccommodera !

Juniper. — Eh quoi ! Vous êtes fou ? Vous êtes aliénable ? Voulez-vous faire de moi une anatomie ? un esquelette ?

Jaques. — Anatomie ? Squelette !

Juniper. — Au nom de Dieu, ne soyez pas inviolable ! Je n'étais pas en embuscade ! Quel traitement est-ce là ? Pourquoi m'intimer ainsi ?

Jaques. — Je ne sens rien.

Onion (*à part*). C'est Onion qui sent quelque chose.

Jaques. — Doucement, Monsieur, vous n'êtes pas parti encore ! Allons, secouez-moi vos jambes et vos bras ; et dépêchez ! Là ! Attendez ! Voyons maintenant ces tambours, ces tonnelets, ces bombardes de chausses ! Comment sont-elles ainsi bourrées ?

Juniper. — Ce n'est rien que du crin.

Jaques. — C'est vrai, parbleu ! J'allais oublier cette paillasse, ce nid à hérissons, cette meule de foin, cette peau d'ours, cette bruyère, ce buisson de genêt ! (*Il le tire par les cheveux.*)

Juniper. — Hé ! Laissez-moi ! Vous m'arrachez les cheveux ! Vous me remuez le cerveau et le compréhensif !

Jaques. — Ah ! mon cœur, te voilà un peu remis ; la moitié de ma crainte | a pris congé de moi, mais l'autre moitié | tient bon encore, en dépit de l'espoir, | jusqu'à ce que mes yeux amoureux aient pu courtiser mon bel or ! | O mon chéri, je viens à toi ! — (*Haut.*) Eh quoi ! démon, tu n'es pas parti ? Hors d'ici, Satan ! | Pourquoi me regardes-tu ainsi ? Pourquoi restes-tu là ? | Pourquoi jettes-tu sur le sol ces regards de voleur ? | Qu'est-ce que tu y vois, chien ? Qu'est-ce que tu guettes ? | Allons, hors de chez moi ! Rachel, lâche Garlick !

Juniper. — Je m'en vais, Monsieur, je m'en vais ! Je vous en prie, ne vous dérangez pas ! (*Il sort.*)

Jaques. — Décampe et remercie Dieu d'en réchapper à si bon compte !

Onion (*à part*). — Si je réchappe de cet arbre, je puis défier le Destin !

Jaques. — Je ne puis voir, par aucun caractère | écrit sur la terre, qu'un pied félon | ait fait connaissance avec ce sol sacré ! | Nul ne me voit : genoux, rendez hommage à votre maître ! (*Il s'agenouille et écarte le fumier qui couvre le trésor.*) Il y est ! Il y est ! Il est là qui dort si profondément | que cela fait du bien à voir ! Si ce bonheur | fut jamais donné à un homme, qui a beaucoup d'or | de pouvoir dire : « Il est en sûreté ! », je puis le dire ! Ah ! quelle ronde céleste ces deux mots dansent | en moi et autour de moi ! D'abord je les pense, | puis je les dis tout haut ; puis j'écoute leur son, | et je le bois avidement de mes deux oreilles ; | et je les repense, et les redis, et les rebois, | je les fais rebondir comme une balle au jeu de paume, | ces deux mots délicieux : « en sûreté » ! Attendez, je veux nourrir aussi mes autres sens. (*Il prend de l'or et le respire.*) Ah ! comme il sent bon !

Onion (*à part*). — Je m'étonne qu'étant si près, il ne sente pas l'Onion.

Jaques. — Redescends dans ta tombe, ô merveilleux fantôme ! | Les Anges, à ce qu'on dit, sont des esprits, et les esprits | sont invisibles : anges brillants, l'êtes-vous aussi ? | Soyez invisibles à tous les yeux, | sauf aux miens ! Dormez, je ne troublerai pas votre sommeil, | bien que vous troubliez souvent le mien. Chers saints, adieu, adieu ! | Mes pieds s'éloignent, mais mon âme demeure avec vous ! (*Il se relève et s'en va.*)

Onion. — Il est parti ? O Fortune amie ! et non pas « Fortune ennemie » ! Je redescends pour t'embrasser et baiser ton gros orteil ! (*Il descend de l'arbre.*)

II

La comédie dont nous allons nous occuper, *Every Man in his Humour,* marque chez son auteur plus d'assurance et de talent

Dans la précédente il s'était contenté de fondre, en les démarquant, deux pièces de Plaute ; et bien qu'il les eût affublés de costumes modernes et de noms italiens, on reconnaissait du premier coup d'œil les héros du poète latin. Son imitation n'était pas un esclavage, son adaptation n'était pas une traduction ; mais on devinait dans ce premier essai une certaine méfiance de ses propres forces, le besoin qu'ont les enfants de se sentir soutenus dans leurs premiers pas. Cette fois, il se confie à son génie, il se risque à marcher seul, et l'on va voir avec quel succès. Si cette nouvelle pièce appartient encore au type plautinien, si l'on y trouve à la réflexion des analogies avec la traditionnelle comédie latine, la part de l'originalité y est plus forte que celle de l'imitation ; et cette œuvre de débutant n'est pas loin d'être un chef-d'œuvre [1].

Il y a d'abord entre ces deux premières comédies une différence notable, tout extérieure, semble-t-il, mais qui cache un changement profond. L'action ne se passe plus dans un milieu conventionnel, dans le vague décor d'une Italie nominale ; mais bien à Londres même, en des endroits précis, connus des spectateurs, et les person-

1. La pièce figure en tête du folio de 1616 avec le titre suivant : « *Every Man in his Humour, a comoedie. Acted in the yeere 1598, by the then Lord Chamberlaine his Servants. The Author B. I.* » et cette épigraphe :

Juven. « Haud tamen invideas vati quem pulpita pascunt ».

Nous possédons en outre un quarto, daté de 1601, où le texte est sensiblement différent de celui du folio ; sur les divergences entre les deux versions voir Appendice. Le titre du quarto est ainsi libellé : « *Every Man in his Humor, As it hath beene sundry times publickly acted by the right Honorable the Lord Chamberlaine his servants, etc.* » Les deux titres s'accordent donc formellement sur ce point, que la pièce a été jouée d'abord en 1598, et par la troupe du Lord Chamberlain. Gifford dit cependant (G.-C., I, 1), et on a cru longtemps, que la pièce avait été représentée d'abord par la troupe de Henslowe, au théâtre de la Rose, en 1595 ou 1596, et le quarto serait la version primitive, conservée par celui-ci et publiée par lui, pour faire pièce à Jonson. Cette hypothèse est fondée sur le fait que, dans le curieux journal de Henslowe, à la date du 11 mai 1597 (et non 1596), on trouve mentionnée une certaine « *Comedy of Umers* », qui fut jouée onze fois entre le 11 mai et le 28 juillet (Cf. Malone, *Hist. Account.*, p. 299). Mais il y a tout lieu de penser que cette « Comédie des Humeurs » est la pièce de Chapman, *A Humourous Days Mirth*, qui fut publiée en 1599 comme ayant été jouée par la troupe du Lord Admiral (Fleay. *B. Chron.* I, 55). La pièce de Jonson aurait donc été jouée « pour la première fois » par la troupe du Lord Chamberlain sous la forme du quarto ; on peut même fixer la date approximative, puisqu'elle est mentionnée comme une pièce nouvelle dans une lettre du 20 septembre 1598. « There were divers Almains with him (Mons. de Vicq), Whereof one lost 300 crowns at a new play called *Every Man's Humour* ». Tobie Matthew to Dudley Carleton. *Cal. State Papers.* Sur toutes les questions qui touchent à la revision du texte, voir l'Appendice.

nages sont des bourgeois ou des artisans londoniens, comme ces mêmes spectateurs en coudoient chaque jour et en qui chacun d'eux retrouve tel ou tel de ses voisins. Ne croyez pas qu'en relevant d'abord ce détail, j'en exagère à tort l'importance, c'est le poète lui-même qui nous prie d'y faire attention. Dans la rédaction primitive, que nous possédons, la scène se passe à Florence ; Jonson a pris la peine de récrire toute la pièce en vue de ce changement de lieu. Cette apparente modification marque une conception différente et nouvelle de la comédie ; au lieu d'une pièce romantique nous aurons une comédie réaliste, au lieu d'une comédie romanesque une comédie pure. Volontairement le poète évite tout ce qui pourrait provoquer un mouvement d'émotion sentimentale ; et si la donnée lui impose une étude de la jalousie, passion sérieuse et dont les effets sont souvent tragiques, il a soin de nous présenter toujours son jaloux sous l'aspect ridicule, et nous n'aurons pas un seul instant d'inquiétude pour la femme de cet Othello bourgeois.

Voici la fable en résumé de cette comédie au titre encombrant. Le bonhomme Knowell a un fils, Edouard, en qui il n'a pas grande confiance : il craint que le jeune homme ne mène pas une vie très studieuse et il intercepte une lettre, adressée à celui-ci, qui lui donne fâcheuse idée de la société qu'il fréquente. Il décide alors de se rendre à l'endroit marqué par la lettre, afin de le confondre. Le rendez-vous est certaine taverne du quartier des Juifs : le jeune étudiant doit s'y rencontrer avec son ami Wellbred et ils amènent chacun pour se divertir deux imbéciles qui leur serviront de plastrons, sans parler de Bobadil, une façon de *demi-solde* affamé, qui s'invite partout et toujours, dans l'espoir d'attraper quelque morceau. Or, le jeune Knowell aime la belle-sœur de son ami Wellbred, c'est-à-dire la sœur de son demi-frère, Kitely ; et toute la bande joyeuse s'en va chez ce dernier faire visite aux dames, d'autant que Matthew, l'un des deux imbéciles, poursuit de ses assiduités et de ses vers la même jeune fille, Brigitte. D'autre part, ce Kitely, banquier de son état, est d'un naturel horriblement jaloux ; obligé de s'absenter pour ses affaires, il a donné ordre à son employé Cash de le faire aussitôt prévenir, si quelque jeune muguet arrivait chez lui en son absence. Alarmé devant cette invasion de bouillante jeunesse, le fidèle caissier lui dépêche Cob, le porteur d'eau ; et nous le voyons revenir juste à temps pour arrêter une grande querelle, où le franc parler de son beau-frère Downright avait emporté tous nos jeunes gens.

Cependant le bonhomme Knowell n'est pas resté inactif : il s'est mis en route pour aller surprendre son fils, mais il a été arrêté en chemin par un pauvre soldat licencié, revenu blessé de la guerre, qui a su gagner son bon cœur de bourgeois belliqueux et qu'il a attaché sur-le-champ à son service. Ce soldat qu'il n'a pas reconnu est tout bonnement son valet Brainworm, qui par malice native, et pour se couler plus avant dans les bonnes grâces de son jeune maître, médite de jouer sous ce déguisement quelque bon tour au soupçonneux vieillard. Le faux brave, promu valet de son propre maître, se charge d'épier le fils et revient bientôt porteur des plus graves nouvelles : l'écervelé vient d'enlever une jeune fille et prétend l'épouser ; que le malheureux père s'il veut s'en convaincre, aille l'attendre devant la maison de Cob ! L'autre y court aussitôt ; et il voit arriver, non point son fils, qui est en ce moment à l'autre bout de la ville en train d'épouser Brigitte, mais les deux époux Kitely, l'un après l'autre, tous deux envoyés par l'ingénieux Wellbred, qui n'a rien trouvé de mieux, pour se débarrasser de leur présence, que d'exciter leur mutuelle jalousie par d'habiles insinuations. Mrs Kitely prend Tib, l'honnête épouse du bon porteur d'eau, pour une entremetteuse ; Kitely prend le vieux Knowell pour l'amant de sa femme ! Objurgations réciproques, auxquelles le vieillard, ni personne d'ailleurs, ne comprend mot. Et tout le monde s'en va chez le juge Clément, pour débrouiller ce mystère, y compris Cob, qui survient sur ces entrefaites et qui n'y entend pas davantage.

Ici, grâce à la vivacité d'esprit du joyeux magistrat, tout s'arrange assez vite : chacun reconnaît son erreur. Mais voici venir des figures de connaissance : c'est d'abord notre ami Bobadil, qui vient avec master Matthew porter plainte contre Downright, qui l'a rossé publiquement. Et celui-ci paraît en effet, aux mains d'un valet de justice inconnu, flanqué d'ailleurs de master Stephen, que Downright a fait arrêter d'autre part, « pour s'être approprié par mégarde un manteau tombé dans la rue ». La confusion est à son comble : le « sergent » la dissipe en dépouillant sa souquenille ; c'était Brainworm déguisé ! Le coquin raconte alors ses différents avatars de la journée, et on lui pardonne son impertinence, sous le discutable prétexte qu'une fin honnête justifie les pires moyens. Il ne manque plus à la réunion que Wellbred, sa sœur Brigitte et son ami Knowell ; ils arrivent tous trois se faire pardonner le mariage qu'ils ont comploté en sourdine et perpétré secrètement, sans qu'on sache trop pourquoi d'ail-

leurs. Mais l'amnistie n'est pas générale : Bobadil et Matthew, pour peine de leur sottise, resteront à jeûner dans la cour pendant que les autres feront bombance ; Stephen humiliera sa « gentility » en dînant à l'office avec Cob et sa femme. « Et chacun est puni par où il a péché ! »

Telle est, résumée à peu près complètement, l'intrigue de cette agréable comédie. Sauf erreur, elle est assez originale ; j'entends que si Jonson a emprunté certains de ses personnages à la comédie antique, la fable qui les réunit a été imaginée par lui de toutes pièces. On s'en aperçoit d'ailleurs, car on y sent encore quelque maladresse ; les pièces de sa maturité seront bien autrement construites ; ici l'intérêt se disperse un peu. Si les deux premières intrigues, celle du vieux Knowell inquiet de son fils et celle de Kitely jaloux de sa femme, aboutissent très plaisamment à la scène du quiproquo, l'épisode de Downright, qui remplit presque tout le cinquième acte, est peut-être superflu. Sans doute il fallait ramener sur la scène tous les acteurs du début ; l'art et la morale s'unissaient pour l'exiger ; mais on pouvait imaginer autre chose. Toute cette histoire de bastonnade endurée patiemment et même, si l'on veut, celle du manteau ramassé dans la rue, sont bien conformes à la logique des caractères, et l'auteur a eu soin de les préparer de longue main. Leur tort est d'apparaître à la fin du quatrième acte, lorsque le spectateur est en droit de réclamer le dénouement. Et voilà la grande critique qu'on peut adresser à la pièce ; pour une comédie d'intrigue, l'exposition est trop longue, l'action commence trop tard, le mouvement en est trop lent. Nos meilleures comédies d'intrigue, celles de Regnard par exemple ou de Beaumarchais, sont bien plus prestes et plus vives ; et ce sont ici les malheureuses règles, parfois si gênantes, qui ont servi nos auteurs. Obligés de maintenir la scène en un même lieu tout le long des cinq actes, ils sont forcés de concentrer l'intérêt sur un petit nombre de personnages, un seul parfois, dont les aventures occuperont le spectateur d'un bout à l'autre de la pièce : cette nécessité première donne à la comédie l'unité d'intérêt qui en fait l'harmonie et la clarté. Les auteurs anglais au contraire peuvent nous promener à chaque acte en cinq ou six endroits différents : ils en profitent pour introduire quantité de personnages, dont aucun n'a un rôle prépondérant et dont les aventures s'opposent ou se juxtaposent, jusqu'au dénouement, plus ou moins joliment combiné, qui les réunit. C'est ainsi que dans la comédie qui nous occupe, nous avons trois

intrigues principales, se poursuivant parallèlement jusqu'au cinquième acte, — et je ne compte pas l'histoire de Cob, qui ne se rattache très directement à aucune. Il y a là un défaut de composition qui choque un peu notre goût français. Ajoutons aussitôt que dans la pièce anglaise, c'est seulement à la réflexion que nous vient cette légère critique : à la lecture, l'intérêt est trop éveillé pour qu'on s'en avise et tous les détails sont si heureux ! A part certain discours du vieux Knowell, qui abuse du droit des vieillards à la prolixité, y a-t-il une scène qu'on oserait sacrifier ? Tout au plus pourrait-on supprimer quelques-uns des calembours de Cob ; tout le reste est parfait, classique ; on a l'impression qu'on gâterait tout si l'on retranchait, si l'on ajoutait un seul mot : c'est le critérium des œuvres bien faites [1].

Ce qu'il y a d'ailleurs de plus remarquable dans *Every Man in his Humour*, ce n'est pas l'intrigue, mais la peinture des caractères : c'est à quoi le poète a apporté le plus de soin et où il a surtout réussi. Sans doute ils ne sont pas tous également heureux, également originaux et vivants. Le valet Brainworm, qui est la cheville ouvrière de toute l'action, est un échappé de la comédie antique : il descend en ligne directe de ces esclaves ingénieux et complaisants, qui sont la providence des fils de famille dans le théâtre de Plaute. Le bonhomme Knowell en vient aussi tout droit : c'est un type banal de Géronte, il ne prononce pas un seul mot qui ne semble traduit de Térence. Les deux jeunes gens, Wellbred et Edward, sont parfaitement insignifiants les deux femmes, comme toutes celles de notre poète, sont des mannequins articulés ; quant à Downright, cet épouvantail ambulant, s'il peut être amusant à la scène, il n'apparaît à la lecture que comme un fantoche de bois. Le juge facétieux est une amusante esquisse, de la plus heureuse fantaisie, mais une simple esquisse. Restent donc quatre personnages, Bobadil et Kitely, Stephen et Matthew, dont l'auteur a fait une étude particulière : et comme trois d'entre eux sont étrangers à l'action principale, que du moins leurs rôles pourraient être remplis par des personnages

1. Garrick n'a pas craint pourtant de remanier la pièce au goût de son temps. Sur cette adaptation, consulter : Heinrich Maas, *Ben Jonsons Lustspiel* « Every Man in his Humour » *und die gleichnamige Bearbeitung durch D. Garrick* (Inaug. Diss. Rostock. 1903) et F. Kramer *Das Verhaltniss von D. Garricks* « Every man in his Humour » *zu dem gleichnamigen Lustspiel Ben Jonsons*. (Inaug. Diss. Halle, 1903.)

tout différents d'*humeur*, on est bien obligé de penser que le poète ne les a pas introduits sans raison dans sa comédie. On saisit ici sur le vif le procédé de Jonson : au lieu de s'attacher à compliquer l'intrigue, à la corser de péripéties imprévues, il s'occupera surtout des caractères ; mais les caractères indispensables à l'intrigue ne l'intéressent pas particulièrement. S'il s'en présente un comme Kitely, qui soit susceptible d'un développement plus poussé, il le laissera s'espacer dans deux ou trois scènes, tandis qu'il réduira les autres à la portion congrue. En revanche, il ajoutera à sa comédie deux ou trois personnages épisodiques, dont on ne sait ce qu'ils viennent faire et qui l'encombrent inutilement ; pourtant c'est à ceux-là qu'il donnera le plus d'importance ; c'est à eux qu'il accordera le plus d'attention. Toute la pièce semble faite pour eux, l'intrigue paraît uniquement servir de cadre à ces trois portraits accessoires, où le poète aura mis le meilleur de son talent Nous voilà loin de la conception française et classique, où les personnages se hiérarchisent suivant leur importance psychologique ou simplement dramatique. Ici pas de personnage central autour duquel les autres viennent se grouper en belle ordonnance ; nulle distinction entre les caractères éternels et les mœurs transitoires. Une fable médiocrement attachante, des types littéraires archiconnus, à peine indiqués d'ailleurs, comme si l'auteur avait honte de nous les présenter une fois de plus ; puis trois ou quatre esquisses très poussées, très vivantes, tracées évidemment d'après nature, qui n'ont aucune utilité dans la pièce et qui en font cependant tout le prix.

De ces quatre portraits, le moins bon, à coup sûr, est celui du mari jaloux, le seul qui fût vraiment indispensable. « La jalousie de Kitely, dit Gifford, n'est point du tout celle d'Othello » ; et si l'on veut bien l'entendre mal, il a pleinement raison. On ne saurait en effet comparer ce ridicule bourgeois de Londres au généreux Maure de Venise, ni même à ce fou furieux de Leontes : qui s'avise de comparer un dessin du *Punch* avec une eau-forte de Rembrandt ? Si l'on veut à toute force lui trouver dans Shakespeare un pendant, il faut se contenter de ce benêt sournois de Ford ; c'est lui jouer encore un assez mauvais tour, et la comparaison ne sera pas à son avantage. La vérité est que Kitely est un simple grotesque. Non pas un sot, et ceci est assez bien vu : Jonson nous le donne à l'état normal pour un homme fort sensé et raisonnable. Lorsqu'il paraît pour la première fois avec son frère, ce rustaud de Downright, il nous semble sage et

judicieux, à côté de ce furieux, toujours prêt à faire un éclat et à courir sus aux gens avec son bâton. Mais sur un point sa raison déraille : son front par moments le démange, cette bande de jeunes galants qui hante sa demeure ne lui dit rien qui vaille, et quand il songe comme la chair est faible, « rien ne peut le persuader qu'il n'est pas encore un... Sganarelle », sauf qu'il a fait jusqu'ici bonne garde. C'est une idée fixe : s'il se plaint d'une migraine et que sa femme, en lui touchant le front, s'écrie sans penser à mal : « Tenez-vous au chaud, m'ami, c'est à coup sûr cette maladie nouvelle, qui frappe tant de gens ! », aussitôt son imagination soupçonneuse se met à battre la campagne. Que quelqu'un par malheur parle devant lui de poison, il songe avec effroi que sa femme tantôt lui a versé à boire, qu'elle a insisté pour qu'il prenne tel ou tel vêtement. S'il doit sortir pour affaire, il faut qu'il charge quelqu'un, son valet, son caissier, n'importe, de surveiller les visiteurs et de le prévenir à l'instant, dès qu'ils seront là. A plus forte raison, s'il apprend que sa femme est sortie pendant son absence, nous le verrons se précipiter à sa poursuite en vrai désespéré. Ce sont là des traits d'un comique un peu gros, qui sent la farce ; et si l'effet sur le parterre en est très sûr, on se dit que l'auteur pour les imaginer n'a pas dû se creuser longtemps la cervelle. Pourquoi faut-il que tout le rôle soit écrit dans ce ton-là ? Hâtons-nous d'ajouter, pour être juste, que Kitely a une scène où il s'élève jusqu'à la haute comédie. Forcé de s'éloigner pour affaire urgente, il se demande avec anxiété s'il confiera à son caissier Thomas la secrète inquiétude qui le ronge et le torture. Ses hésitations, ses demi-aveux, ses réticences et ses regrets, tout cela est très amusant, très vrai : on plaint le pauvre homme et on en rit au même instant. La scène est excellente, et Molière aurait pu la signer. Pourquoi malheureusement est-ce la seule ? On dira que la jalousie est une passion dont les effets sont si tragiques que l'auteur comique doit se garder de la prendre trop au sérieux, crainte de dépasser le but. Mais on en pourrait dire autant de l'avarice ou de l'hypocrisie, bref de toute passion ; et c'est précisément le génie de Molière de nous faire rire d'Harpagon et de Tartuffe, jusqu'au dernier mot qui nous attriste et nous rend songeurs. On dira aussi que Jonson n'avait pas le temps, ayant trois intrigues à mener de front, de s'attarder à une peinture complète de la jalousie sous ses aspects divers ; et il y a du vrai dans cette explication, bien qu'on eût aisément pardonné à l'auteur un léger ralentissement de l'action pour deux ou trois scènes

amusantes et fortes, dans le goût de celle-là. Mais ce qu'il ne nous donne pas, ce que rien ne l'eût empêché de nous donner, ce sont ces vives répliques, ces mots typiques, qui nous révèlent en un éclair les habitudes d'un esprit, les tendances d'un caractère, tout le tréfond inconscient d'une âme Kitely n'a pas les dessous profonds d'un Don Juan ou d'un Alceste ; c'est une charge crayonnée d'une main jeune et légère, non pas une étude approfondie, sérieuse et faite pour durer.

S'il n'a pas eu le loisir d'achever le portrait de son jaloux, Jonson, en revanche, a su nous donner une esquisse très poussée de simples comparses. Matthew, Stephen, et même le grand Bobadil, ne comportaient pas davantage, et tel est peut-être le secret de cette heureuse réussite. Caractères légers et superficiels, ils ne demandaient pas à être creusés ; Jonson, qui travaillait alors avec plus de verve et de gaieté, a su leur donner juste le développement qu'ils méritent ; et les trois silhouettes qu'il en a tracées sont inoubliables. Matthew et Stephen sont deux sots, chacun dans son genre, qui ont été envoyés dans ce monde pour servir aux autres de dupes ou de plastrons. Mais Jonson a sacrifié l'un à l'autre, comme Molière a sacrifié Jodelet à Mascarille, pour qu'on ne l'accuse pas de monotonie : il s'est attaché à peindre surtout la bêtise de Stephen, en nous laissant entendre que l'autre ne valait pas mieux. Matthew est un citadin qui a coudoyé de beaux esprits et feuilleté chez les libraires quelques bouquins de poésie : depuis lors, il se pique de tourner des vers et, à l'en croire, il réussirait surtout dans l'impromptu. Cette facilité s'explique d'ailleurs par la qualité de ces vers et leur ressemblance surprenante avec ceux d'autrui : on découvrira tantôt dans ses poches toute une bibliothèque portative où il puise ses sonnets et ses madrigaux, mais en s'arrangeant de façon à les rendre pires que l'original. Stephen, au contraire, est un rural. il commence à s'initier aux élégances de la ville. L'été prochain, il mettra des bas de soie et chassera au faucon ; il a déjà acheté son oiseau, il ne lui manque plus qu'un livre pour apprendre à s en servir ! Il sait aussi qu'il est de bon ton d'affecter l'air mélancolique et il ne manque pas de se donner ce facile prestige aux yeux des nouveaux venus. Il connaît déjà quelques-uns des jurons à la mode et il « proteste » de son amitié à tout le monde. Mais les magnifiques formules de Bobadil le ravissent d'admiration : il s'exerce à les répéter à part soi et, de peur d'en oublier, il les accumule : « Par

le pied de Pharaon! Par le corps de César! Sur mon honneur! Et par saint George! Voilà un tabac qui est divin! » Rien n'égale sa joie quand on lui dit qu'il peut jurer sur son nom de soldat et de gentilhomme, ce qu'il n'osait point faire jusqu'ici, dans son ingénuité charmante, « puisqu'il n'était ni l'un ni l'autre! » Il finit par ne plus rien dire que tous ces beaux jurons fracassants, et il s'en va les répétant, très satisfait de sa ridicule importance. On ne saurait imaginer rien de plus vide que cette pauvre tête : un des autres personnages dit quelque part : « Regardez-le secouer le chef comme une bouteille, pour voir s'il y a rien dedans! » Le petit cerveau atrophié qui y nage ne semble vibrer qu'à la seule pensée de cette élégance qui fait toute son ambition. Le seul mot abstrait qu'il entende est celui de « gentility : » encore ne l'entend-il qu'à moitié. Son oncle Knowell, navré de sa sottise, vient de lui faire un beau sermon sur l'idée vraie du « gentleman » ; il est interrompu par l'arrivée d'un domestique qui les aborde, comme il sied d'un : « Salut, gentlemen! » Notre sot l'arrête aussitôt, en répétant le mot du bonhomme : « Non, mon ami, nous ne nous targuons pas de « gentility », et il continue avec l'inconscience la plus délicieuse: « Et sachez que mon oncle a tant de revenu par an! » La leçon de son oncle est perdue : il ne l'a même pas comprise. Naturellement ce pauvre imbécile est la risée de tout le monde, y compris des valets : on verra plus loin la scène impayable où Brainworm se moque de lui à son nez, sans que seulement il s'en doute. Ce pauvre master Stephen est un grand enfant peu intelligent, dont le cerveau a cessé de pousser à quelques mois; il appartient comme Matthew à cette catégorie de personnages que Jonson a peints avec un tel bonheur et qu'on retrouve si souvent dans la littérature anglaise, chez Dickens notamment, les niais. Mais outre la bêtise, qui leur est commune, Jonson les a dotés l'un et l'autre de la plus exquise poltronnerie. Très braves en paroles, ils sont prêts d'avance à tuer tout le monde, sauf à déguerpir aussitôt que paraît quelqu'un. Matthew est poursuivi par Downright qui a juré de lui donner la bastonnade ; l'autre attend de pied ferme, parle même d'aller à sa rencontre. L'ennemi paraît au fond du théâtre : il fait mine alors de ne le point reconnaître; il s'avance, à l'instant voilà notre homme en fuite! Le malheureux Stephen n'est guère plus courageux : il trouve son cousin en train de lire une lettre et riant ; s'imaginant que c'est de lui, il le prend de très haut: « Je croyais que vous vous moquiez de moi, mon

cousin ! — Et si cela était, mon cousin ? — Morbleu ! j'irais le dire à mon oncle ! — Eh bien, c'est vrai, je riais de vous. – Vraiment ? — Vraiment ! — Eh bien ! - Quoi ? — C'est bon, ça me suffit ! » Et sa petite colère s'éteint en une seconde, comme une bulle de gaz qui crève. C'est d'ailleurs chez lui une habitude ; il croit toujours qu'on se moque de lui. Si son oncle n'était là pour l'arrêter, il battrait volontiers le domestique qui n'est pas assez respectueux : il sait que l'autre n'osera point répondre. Avec les autres, sa bravoure dure moins longtemps. Brainworm déguisé en soldat besogneux, lui a vendu une rapière qu'il prétend espagnole. Bobadil lui déclare qu'il a été trompé, et notre homme aussitôt de se répandre en menaces contre son voleur : celui-là, si jamais il le retrouve, passera un mauvais quart d'heure ! Naturellement il survient : Stephen n'hésite pas à l'aborder : « Morbleu, Monsieur, me connaissez-vous ? — Oui, monsieur, je vous connais de vue. — Vous m'avez vendu une rapière, n'est-ce pas ? — En effet, Monsieur. — Et vous m'avez dit que c'était une lame de Tolède ? — C'est vrai. — Et c'est faux ? — Oui, Monsieur, je l'avoue. — Vous l'avouez ! Messieurs, soyez témoins qu'il avoue ! Ah ! morbleu ! si vous n'aviez pas avoué ! » Et Wellbred fait semblant de le retenir : « Du calme, mon cousin, du calme ! » — « Oh ! c'est fini, mon ami ! » Et il conclut gravement en s'adressant à son voleur : « Oui, mon ami, avec votre permission, vous êtes un coquin, s'il vous plaît ! » Pauvre Brainworm ! On tremble à la seule pensée qu'il aurait pu ne pas avouer !

Ces deux bravaches sans entêtement encadrent un personnage de la même famille, mais dont la poltronnerie a, pour ainsi parler, plus d'envergure : je veux parler du délicieux Bobadil, la plus amusante et la plus vivante silhouette que Jonson ait crayonnée. « Il n'y a pas, dit M. Swinburne, un caractère mieux venu dans Molière [1] », et il se pourrait bien qu'il eut raison : Mascarille n'est pas plus plaisamment vantard, ni Scapin plus ingénument poltron : et Bobadil a sur tous deux le prix du naturel. J'irai plus loin, je dirai qu'il faut aller chercher dans Shakespeare un personnage dont les actions et les paroles donnent au même degré la sensation de la vie. Ajoutons

1. *A Study of Ben Jonson*, page 14. « Molière himself has no character more exquisitely and spontaneously successful in presentation and evolution than the immortal and inimitable Bobadil : and even Bobadil is not unworthily surrounded and supported by the many other graver and lighter characters of this magnificent and perfect comedy. »

aussitôt que dans le théâtre de Jonson il est seul de son espèce, et je soupçonne fort quelque habitué de la Mitre ou de la Sirène d'avoir posé sans s'en douter pour ce portrait en pied. Qu'importe d'ailleurs ? le talent du peintre et du poète est de dégager l'essentiel des contingences et de donner d'un modèle éphémère une image durable et représentative. Bobadil, si tant est qu'on puisse ajouter foi à ses dires, est un ancien soldat qui a fait maintes campagnes, et à qui la paix impose aujourd'hui des loisirs peu dorés. Il est bien forcé, pour manger à sa faim, d'escompter la générosité des bourgeois pacifiques et leur respect des choses de la guerre, de l'exciter même au besoin. S'il ne s'invitait pas de temps en temps à partager le souper de quelque Matthew, le pauvre diable n'aurait plus que la peau et les os ! Il n'est pas bien gras d'ailleurs : parasite assurément, mais parasite maigre, qui ne fait pas tous les jours bombance. Par bonheur il est naturellement frugal, et au lendemain de quelque ripaille, il saura se contenter d'une pipe avec un bouquet de radis. Son péché favori n'est pas la gourmandise ; il n'est pas si matériel ! Son gros défaut est plus relevé, plus idéal : c'est la vanité. Bobadil, dont l'estomac parfois sonne le creux, porte néanmoins des bas de soie, des bottes à la mode ; Bobadil, qui couche sur un banc dans la cave d'un portefaix, fréquente les meilleures tavernes et recherche la compagnie des jeunes galants. A l'entendre jurer « par le pied de Pharaon » ou « par la mort de César », on croirait vraiment qu'il est l'un deux. Ce n'est pas un sot, comme maître Matthew ou le cousin Stephen, qui promènent sur un monde tout neuf des regards ahuris. Il a de l'aplomb, voire de la faconde, et lorsqu'on l'entend parler avec cette belle assurance, même les gens intelligents, s'ils sont un peu timides, le regardent avec admiration. Ces discours qu'il prononce avec complaisance ont d'ailleurs une modération nette et précise, qui permet un moment l'hésitation. C'est seulement sur le chapitre de la guerre et des armes qu'il outre un peu le ton. Au milieu d'une conversation paisible, il prendra un air distrait, absorbé, et quand on l'interroge, il répondra : « Je songe à une noble emprise qui eut lieu il y aura demain dix ans », et il la raconte en détail et il s'y donne un rôle avantageux ! Le bruit, le nom seul d'une épée déchaîne son lyrisme : il ne se repose de se battre qu'en apprenant aux autres à le faire — dans les règles, s'entend. Il n'a à la bouche que les mots techniques de l'escrime, et l'on ne s'étonnera pas que, même avant la *Tragédie Espagnole*, Caranza soit son livre favori.

Malheureusement ce grand bretteur est, comme il arrive, un grand poltron : en fait, il est peureux comme un lièvre. S'il a accompli de grands faits de guerre, il faut croire que la paix l'a bien rouillé. Il est très pétulant en paroles, et son impertinence passe aisément pour de la bravoure : à entendre le ton dont il déclare à Downright « qu'il ne parle pas à un égoutier », beaucoup se le tiendraient pour dit ; mais ce vigoureux lourdaud l'a percé à jour, il le poursuit, le rejoint et finit par le rosser. Bobadil naturellement endosse les coups sans répondre et jure de venger son honneur en traînant le brutal devant les tribunaux. Jonson a eu soin d'opposer sa fanfaronnade à sa poltronnerie dans la même scène, qui était inévitable, car l'effet en était trop sûr, mais qui a le mérite au moins de ne pas tromper notre attente. On la lira plus loin : on verra les piètres excuses que le pauvre diable imagine pour justifier sa soudaine patience. Tout de même, pendant un moment, on se demande s'il n'a pas dit vrai : il a le ton si naturel ! Les autres fierabras et rodomonts ont des exagérations, des hyperboles, des éclats de voix qui n'en imposent à personne : celui-ci est si modéré qu'on est presque tenté de le croire. Au fond, ce qu'il y a de plus admirable en lui, ce qui le distingue des autres bretteurs de théâtre, c'est sa modération. Ce matamore septentrional, ce cadet de Gascogne anglais, ne charge pas son morion d'un trop lourd panache. Il est plus brave en paroles que dans ses actions, mais ses vantardises ne vont jamais jusqu'à l'extravagance ; elles ne sont exagérées qu'au regard de sa couardise. Le ton n'a pas d'emphase, le geste est net et simple, l'allure décidée, mais naturelle. Ses exploits n'ont rien d'invraisemblable ; le système qu'il a inventé pour anéantir l'armée ennemie n'est pas loin d'être praticable. Jonson n'avait pas la fantaisie grandiloquente, qui campe un Cyrano dans une attitude héroï-comique : ce défaut de génie l'a merveilleusement servi dans l'occurrence. Au lieu du bravache traditionnel et conventionnel de la comédie italienne, amusant, mais sans vie, il nous a donné un personnage vivant et parlant, plus naturel certes et moins chargé que bien des Tartarins de la réalité. On sent que Bobadil, ou son original, a dû dire exactement cela : c'est un miracle de vérité!

Une pareille étude suffirait à sauver une pièce ; mais celle-ci n'en a pas besoin. De toutes les comédies de Jonson, si ce n'est pas la plus forte, c'est assurément la plus jolie, la plus gaie, la plus agréable. On y trouve presque toutes le qualités du poète et l'on n'y trouve aucun de ses défauts. L'intrigue est vive, pressée, amusante ; les carac-

tères à peuprès tous intéressants, certains délicieusement comiques ; le dialogue est presque toujours spirituel et d'un naturel exquis. On sent que le poète en écrivant sa pièce s'est profondément amusé ; jamais plus il ne retrouvera cette verve joyeuse et juvénile. Harassé par de quotidiennes attaques, assombri par des ennuis de toute sorte, il va perdre aussitôt cette fraîcheur de gaieté, ce rire franc et sans amertume qui éclaire cet heureux début. Il écrira des comédies plus profondes, plus puissantes, peut-être mieux faites, plus admirables en un mot ; mais celle-ci restera la plus charmante, celle qu'on a le plus de plaisir à relire ; et l'on ne peut s'empêcher de déplorer les circonstances qui ont attristé et vieilli avant l'âge le génie qui enfanta Bobadil [1].

*
* *

ACTE I. SCÈNE I. — UNE RUE.

KNOWELL, *puis* BRAINWORM.

KNOWELL (*à la porte de sa maison*). — Voilà un beau jour qui s'annonce et une fraîche matinée. Brainworm ! (*Entre Brainworm.*) Réveille ton jeune maître, prie-le de se lever ; dis-lui que j'ai certaine affaire à lui confier.

BRAINWORM. — Oui, Monsieur, tout de suite.

KNOWELL. — Mais, entends-tu, maraud, | s'il est en train d'étudier, ne le dérange pas !

BRAINWORM. — Bien, Monsieur ! (*Il sort.*)

KNOWELL. — Combien je m'estimerais heureux cependant | si je pouvais, par quelque moyen, détourner ce garçon | d'une vaine étude qu'il affectionne plus que toutes. | Il est instruit, si l'on en croit | la Renommée à la voix flatteuse ; | il a bonne réputation dans nos deux Universités, | qui l'ont accablé toutes deux de leurs faveurs, | Mais leur indulgence ne doit pas faire naître en moi | la folle pensée qu'il est infaillible. | J'ai moi-même été jadis étu-

1. *Every Man in his Humour* est, de toutes les comédies de Jonson, celle qui s'est maintenue le plus longtemps à la scène. Reprise peu de temps après la Restauration et abandonnée ensuite, elle fut jouée le 11 janvier 1725 à Lincoln's Inn Fields « avec des altérations » ; le rôle de Kitely était tenu par Hippisley, un fameux bouffon qui tenait les Scapins, d'où l'on peut conclure que la pièce avait été « corrigée » dans le goût du jour et dans le sens de la farce. Le 29 novembre 1751, Garrick reprit la pièce à Drury Lane, et à partir de cette date jusqu'en 1825, elle fut redonnée presque tous les ans. Je n'en ai pas relevé dans Genest moins de 151 représentations. Garrick joua 80 fois le rôle de Kitely, un de ses rôles favoris. Plus près de nous la pièce a été reprise, par un écrivain éminent qui avait un vrai génie d'acteur ; Dickens en 1847 monta la pièce avec quelques amis au bénéfice de Leigh Hunt et faisait, paraît-il, un Bobadil « inimitable ». (Cf. Forster, *Life of Dickens*, Gadshill Edition, vol. I, 434-6 ; II, 6, 21, 83, 509.)

diant, et en fait | possédé les mêmes idées que lui aujourd'hui, | ne rêvant qu'à la vaine poésie, | cet art stérile et sans profit, | qui ne sert à personne, à ceux surtout qui en font profession. | Alors pourtant je la tenais pour la reine de toutes les sciences ! | Mais depuis, le temps et la vérité ont éveillé mon jugement | et la raison m'a appris à distinguer mieux | ce qui est inutile et ce qui peut servir. (*Entre Master Stephen.*) Neveu Stephen ! | Quelles nouvelles apportez, que vous voilà de si bon matin ?

STEPHEN. — Aucune ! Je suis seulement venu voir comment vous allez, mon oncle.

KNOWELL. — C'est fort aimable à vous, mon neveu; vous êtes le bienvenu.

STEPHEN. — Je le sais bien, mon oncle ; je ne serais pas venu sans cela. Comment va mon cousin Edouard ?

KNOWELL. — Il va bien, mon neveu ; d'ailleurs entrez le voir : je pense qu'il vient à peine de se lever.

STEPHEN. — Mon oncle, avant d'entrer, pouvez-vous me dire s'il possède un livre de vénerie et de fauconnerie ; je voudrais le lui emprunter.

KNOWELL. — Comment ? J'espère que vous ne songez pas à aller chasser au faucon maintenant ?

STEPHEN. — Non pas, certes, mais je veux m'exercer, mon oncle, pour l'année prochaine. Je me suis acheté un faucon, un chaperon, des clochettes, et tout : il ne me manque plus qu'un livre pour apprendre à m'en servir.

KNOWELL. — Vit-on jamais sottise pareille !

STEPHEN. — Allons, bon ! Voilà que vous vous mettez en colère maintenant. Vous savez bien pourtant, mon oncle, qu'aujourd'hui si l'on ne sait pas le langage de vénerie et de fauconnerie, on ne donnera pas de vous un fétu ! On étudie ces langues-là bien plus que le latin et le grec ! Sans elles, on ne peut être admis dans la compagnie des galants ; et par la mort-Dieu, je la méprise, la société de ces faquins ignorants ! Hé quoi ! Parce que je demeure à Hogsden, est-ce une raison pour ne frayer qu'avec les archers de Finsbury et les bons bourgeois qui vont faire les canards dans les étangs d'Islington ? La bonne plaisanterie ! Par la lumière du Ciel, un gentleman doit se conduire comme un gentleman ! Mon oncle, je vous en prie, ne vous fâchez pas ! Je sais ce que je dis, je pense ! Je ne suis pas un novice !

KNOWELL. — Vous êtes un fat, un sot, un prodigue ! Allez au diable ! | Oui, vous pouvez me regarder ! C'est bien moi qui vous parle ! | Prenez-le comme il vous plaira, Monsieur ! Je ne prétends point vous flatter ! | N'avez-vous pas déjà trouvé assez d'autres moyens de gaspiller | ce que vous ont laissé vos parents ? Faut-il encore | que vous alliez dépenser votre argent à acheter un méchant faucon, | sans savoir seulement qu'en faire, une fois acheté ! | Oui, c'est joli ! Voilà qui fera de vous un gentleman ! | C'est bon, mon neveu, c'est bon ! Je vois que votre état | ne laisse plus d'espoir ! Oui, c'est cela, maintenant qu'on vous en parle, | vous regardez de l'autre côté !

STEPHEN. — Hé ! que voulez-vous que je fasse ?

KNOWELL. — Ce que je veux que vous fassiez ? Je vais vous le dire, neveu ! | Apprenez à être sage et exercez-vous à gagner ! | Voilà ce que je veux ! Au lieu de dépenser | votre argent à toutes les babioles qui vous passent par

la cervelle | et pour tous les freluquets qui flattent votre caprice ! | Je ne vous veux point voir pénétrer partout | et vous jeter à la tête de toutes les sociétés | avant que la sympathie des gens ou votre mérite | vous invitent, comme il convient, à prendre place au milieu d'eux. | Celui qui se montre aussi inconsidéré dans ses allures | vend souvent sa réputation à bon marché. | Je ne voudrais pas non plus vous voir fondre votre fortune | en accoutrements brillants, car tandis que vous cherchez | à faire une petite flamme de gentilhommerie pour le monde, | le mépris, d'un petit souffle, pourrait bien l'éteindre ; | et vous resteriez là comme une mèche puante, | qui n'a plus d'autre propriété que d'incommoder. | Je voudrais vous voir sobre, sérieux, retenu, | que la voile en un mot ne soit pas plus grande que la barque ! | Mais avant tout modérez vos dépenses, | afin de pouvoir toujours garder le même train, | et ne vous targuez point tant de votre gentilhommerie, | qui n'est rien qu'une bulle d'air, une chose empruntée | aux ossements, à la poussière des cadavres, et qui ne vous appartiendra | que si vous la gagnez vous-même ou savez la maintenir ! (*Entre un valet.*) Qui vient là ?

Le valet. — Dieu vous garde, gentlemen !

Stephen. — Oh ! nous ne tenons pas beaucoup à notre gentilhommerie, l'ami ! Sois le bienvenu cependant et sache que mon oncle que voici a un revenu de mille livres, et en terres de Middlesex ! Il n'a qu'un fils au monde ; je suis son héritier le plus proche ensuite, d'après la loi, moi, maître Stephen, si mon cousin vient à mourir, ce qui est fort possible après tout ! J'ai d'ailleurs un peu de bien aussi à moi, pas loin d'ici !

Le valet. — Tant mieux, Monsieur !

Stephen. — Tant mieux ! Bien sûr, tant mieux ! Vous ne vous moquez pas au moins, mon garçon ?

Le valet. — Moi, Monsieur !

Stephen. — Oui, vous, Monsieur ! Je ne vous le conseille pas, vous savez ! Sans quoi on s'en apercevrait bientôt ! Et on vous le rendrait bel et bon, s'il le fallait !

Le valet. — Calmez-vous, Monsieur, je vous prie : je n'avais pas cette intention, je vous jure.

Stephen. — Monsieur, si je le pensais, je vous dirais trois mots sans retard !

Le valet. — Mon bon monsieur Stephen, vous le pouvez si vous voulez !

Stephen. — Et je le ferais, insolent, si vous n'étiez pas chez mon oncle, je vous le déclare, quoique je ne tienne pas à ma gentilhommerie, non plus ici qu'ailleurs !

Knowell. — Mon neveu ! mon neveu ! aurez-vous bientôt fini ?

Stephen. — Fils de garce ! Vil coquin ! Un misérable valet ! Par ce bâton ! si je n'avais pas honte...

Knowell. — Et que feriez-vous, incorrigible benêt ? | Si vous ne pouvez pas vous tenir tranquille, allez-vous-en ! | Vous voyez que ce garçon en use | avec modération vis-à-vis de vous, ne répondant pas | à vos paroles impertinentes, rudes et querelleuses ; et | cependant, vous le traitez du haut en bas, | avec aussi peu d'esprit que de charité ! | Allons, rentrez ! Par le Ciel, je suis honteux | qu'un lien de parenté vous attache à moi ! (*Stephen sort.*)

Acte I. Scène ii — Une chambre dans la maison de Knowell.

Stephen *et* Brainworm.

Stephen. — Dis-moi, Brainworm, n'as-tu pas vu ici tout à l'heure un garçon avec un pourpoint de couleur .. comment dirai-je ? Il venait apporter une lettre à mon oncle.

Brainworm. — Oui, master Stephen. Que voulez-vous ?

Stephen. — Ah ! J'ai si bonne envie de le rosser ! Où est-il ? Peux-tu me le dire ?

Brainworm. — Il n'était pas de cet avis sans doute, car il est parti, master Stephen.

Stephen. — Parti ? Et par quel chemin ? Quand est-il parti ? Il y a longtemps ?

Brainworm. — Il est remonté à cheval à la porte de la rue.

Stephen. — Et moi qui l'attendais dans les champs ! Fils de garce, canaille de Scanderberg ! Ah ! si j'avais seulement un cheval pour aller à sa poursuite !

Brainworm. — Vous pouvez prendre le hongre de mon maître pour satisfaire votre désir, Monsieur.

Stephen. — Oui, mais je n'ai pas mes bottes, voilà l'ennui !

Brainworm. — Que diriez-vous, master Stephen, d'une petite poignée de foin roulée bien serré ?

Stephen — Ma foi, non ! Ce n'est plus la peine maintenant : qu'il aille se faire pendre ! Tiens, aide-moi, s'il te plaît, à resserrer mes aiguillettes ; il m'a tellement vexé !...

Brainworm. — Vous le serez bien plus encore quand vos aiguillettes seront serrées, master Stephen. Mieux vaut rester à votre aise et promener votre colère jusqu'à ce qu'elle soit refroidie ; sans quoi elle pourrait vous rendre fourbu !

Stephen. — Ma foi, tu as raison, je reste comme je suis. Comment trouves-tu ma jambe, Brainworm ?

Brainworm. — Fort jolie, ma foi, master Stephen ! Mais les bas de laine ne la font pas assez valoir.

Stephen. — Bah ! les bas de laine sont bien assez bons pour la poussière, maintenant que l'été arrive. J'en aurai de soie pour l'hiver prochain, quand je viendrai habiter la ville. Je crois que ma jambe aura fort bon air dans un bas de soie !

Brainworm. — Tout à fait bon air, croyez-moi, master Stephen !

Stephen. — Sérieusement, je le crois aussi ; car, en vérité, j'ai une assez jolie jambe.

Brainworm. — Vous avez la jambe admirable, master Stephen ; mais je n'ai pas le temps de la louer maintenant davantage et je vous prie de m'excuser.

Stephen. — Ce sera pour une autre fois, Brainworm ; merci pour aujourd'hui !

Acte I. Scène iv. — Une chambre dans la maison de Cob.

On aperçoit Bobadil *couché sur un banc.*

Bobadil. — Hôtesse ! hôtesse !

Tib (*entrant*). — Que voulez-vous, Monsieur ?

Bobadil. — Une chope de ta petite bière, bonne hôtesse !

Tib. — Monsieur, il y a en bas un monsieur qui voudrait vous parler.

Bobadil. — Un monsieur ! Diantre ! Je n'y suis pas !

Tib. — Mon mari lui a dit que vous y étiez.

Bobadil. — La peste l'étouffe ! Pourquoi diable...

Matthew (*dehors*). — Capitaine Bobadil !

Bobadil. — Qui est-ce ? Enlevez donc le bassin, bonne hôtesse ! Montez, Monsieur !

Tib (*à Matthew*). — Il vous prie de monter, Monsieur. Ah ! vous entrez ici dans une jolie maison ! Elle est propre !

Matthew (*entrant*). — Dieu vous garde, Monsieur ! Dieu vous garde, capitaine !

Bobadil. — C'est donc vous, mon cher Monsieur Matthew ! Asseyez-vous, je vous prie.

Matthew. — Merci, mon bon capitaine. Vous voyez que je ne manque pas d'audace.

Bobadil. — Du tout, Monsieur ! Je fus invité à souper hier soir par une galante compagnie où l'on but à votre santé et où l'on vous regretta fort, je vous jure !

Matthew. — Je vous en prie, dites-moi qui, mon bon capitaine ?

Bobadil. — Morbleu ! c'était le jeune Wellbred et sa bande ! — Allons, hôtesse, un siège pour Monsieur !

Matthew. — Rien ne presse, Monsieur ! Je suis fort bien ainsi.

Bobadil. — Ventrebleu ! Il était si tard quand nous nous quittâmes cette nuit, que je puis à peine ouvrir les yeux ce matin ! Je ne faisais que de me lever quand vous êtes arrivé. Quelle heure est-il maintenant, Monsieur ? Pouvez-vous me le dire ?

Matthew. — Ma foi ! Il est à peu près six heures et demie. Savez-vous que vous avez là un joli logement, très confortable et très tranquille !

Bobadil. — Oui, Monsieur (asseyez-vous, je vous prie), mais je vous demanderais, Monsieur Matthew, en aucun cas, de ne communiquer à qui que ce soit de votre connaissance le secret de ma demeure.

Matthew. — Qui ? Moi, Monsieur ? Jamais !

Bobadil. — Peu m'importe, bien entendu, qu'on la connaisse, car la baraque est fort convenable ; mais c'est par crainte d'être trop répandu et que tout le monde ne me vienne voir, comme il arrive à certains.

Matthew. — Vous avez raison, capitaine, et je vous comprends !

Bobadil. — C'est que, voyez-vous, par la valeur du cœur qui bat ici, je ne veux pas étendre mes relations ! Je me borne à quelques esprits distingués et choisis, comme vous, à qui je suis particulièrement attaché.

MATTHEW. — Pardieu, Monsieur, je suis de votre avis !

BOBADIL. — J'avoue que j'aime une existence tranquille et retirée, bien propre, loin du tumulte et du fracas de la Fortune. Et quel livre nouveau est-ce là ? « Passe ton chemin, Jeronymo ! »

MATTHEW. — Oui ! L'avez-vous jamais vu jouer ? N'est-ce pas bien écrit ?

MATTHEW. — Bien écrit ! Je voudrais voir les poètes de notre temps en faire de pareilles ! Ils bavardent et font les entendus, ils nous rebattent les oreilles de leur art et de leurs artifices : mais, foi de gentilhomme, si vous les lisez, ce sont les plus creux, les plus vides et les plus piteux que l'on ait jamais vu sur la face de la terre !

(*Pendant que Matthew lit, Bobadil s'apprête.*)

MATTHEW. — En vérité, il y a une foule de beaux passages dans cette tragédie ! « O yeux qui n'êtes pas des yeux, mais des fontaines chargées de larmes ! » Voilà une belle pointe ! Fontaines chargées de larmes ! « O vie qui n'es pas une vie, mais une forme vivante de la mort ! » Encore une autre ! « O monde qui n'est pas un monde, mais une masse d'injustices publiques ! » Encore une ! « Masse confuse et remplie de scélératesses et de meurtres ! » Et de quatre ! O Muses ! N'est-ce point parfait ! N'est-ce pas tout bonnement ce qu'on a jamais fait de plus beau ? Hein ! Comment trouvez-vous cela, capitaine ?

BOBADIL. — Oui, c'est bien !

MATTHEW (*lisant*). — « A toi, le plus pur objet qui se soit offert à ma vue,
« l'essence la plus quintessenciée qui soit sous la voûte du ciel !
« ces vers j'envoie par lesquels je débute,
« en la fortunée condition des amants tourtereaux !
« S'ils vous paraissent rudes, durs, impolis et grinçants,
« ma hâte a fait le mal : et je conclus par la douleur ! »

BOBADIL. — Non, non, continuez ! D'où viennent-ils ?

MATTHEW. — Mon Dieu ! Monsieur, c'est une bagatelle, que j'ai faite avant d'être majeur, lorsque ma muse était encore en enfance. Mais quand viendrez-vous voir mon cabinet ? Je vous montrerai, je vous assure, quelques jolies choses que j'ai faites ces derniers temps ! Ces bottes vont parfaitement à votre jambe, capitaine !

BOBADIL. — Oui, pas mal ! C'est la mode qu'ont adoptée les gens comme il faut.

MATTHEW. — C'est vrai, capitaine, et à propos de mode, le frère aîné de M. Wellbred et moi, nous nous sommes rudement querellés l'autre jour ! Je m'étais mis à parler d'un baudrier qui était, pour le travail et l'élégance, d'une beauté péremptoire et vraiment digne d'un gentilhomme ! Cependant, il le condamnait et le décriait comme le plus ridicule et le plus bariolé qu'il eût jamais vu !

BOBADIL. — Vous parlez de Squire Downright, son demi-frère, n'est-ce pas ?

MATTHEW. — Oui, Monsieur, c'est lui-même !

BOBADIL. — Le crétin ! Il est à pendre ! Il n'a pas plus de jugement qu'un cheval de brasseur ! Par saint George, je m'étonne que vous daigniez consacrer une pensée à un tel animal ! C'est le rustre le plus péremptoirement

absurde qu'il y ait aujourd'hui dans toute la chrétienté ! Je vous assure que jamais, foi de soldat et de gentilhomme, je n'ai échangé de paroles avec un être aussi nul ! A l'entendre causer, il est né pour le râtelier, le bât et le cacolet ! il n'a pas dans le ventre une phrase passable, rien que des proverbes usés et des pointes rouillées ! Ce serait une véritable occasion pour un serrurier qui voudrait faire des clous de maréchal !

Matthew. — Oui ! Et il croit compenser tout cela partout où il va, en faisant de la bravoure : il se vante, à ce qu'il paraît, de me donner la bastonnade !

Bobadil. — La bastonnade ! Je me demande véritablement où il a bien pu trouver ce mot-là !

Matthew. — La vérité est qu'il a dit : des coups de trique ! J'ai changé le mot pour plus d'élégance.

Bobadil. — En effet, j'étais bien sûr que ce n'étaient point là de ses expressions ! Mais quand, quand donc a-t-il dit cela ?

Matthew. — Ma foi, c'était hier, à ce qu'on m'a dit : un jeune galant de mes amis me l'a répété.

Bobadil. — Par le pied de Pharaon ! si c'était moi, je lui enverrais un cartel sur-le-champ ! La bastonnade ! C'est une cause de duel très convenable et suffisante, le grand Caranza le garantit ! Allons, il faut que vous le défiiez ; je vais vous montrer une passe ou deux, et vous le tuerez quand il vous plaira ! La première stoccata, si vous voulez ! Là, de cette façon !

Matthew. — En vérité, vous avez une connaissance approfondie de tous ces mystères, à ce que j'ai entendu dire !

Bobadil. — Par qui, par qui l'avez-vous entendu dire, s'il vous plaît ?

Matthew. — Mon Dieu, j'ai entendu dire par plusieurs personnes que vous étiez d'une habileté remarquable et qu'un seul mot ne peut qualifier !

Bobadil. — Ma foi, non, non, pas du tout ! aucun art ! simplement quelques rudiments de cette science, comme de connaître la distance, la mesure, etc. J'ai plutôt professé cet art à l'usage des gentilshommes et des nobles que pour ma propre pratique, je vous jure ! — Hôtesse, veuillez nous accommoder d'un autre bâton de lit, et vite ! Prêtez-nous un autre bâton de lit ! La bonne femme ne comprend rien aux termes de l'art ! Attention, Monsieur ! n'élevez pas votre pointe au-dessus de cette position, quelle que soit l'occasion, et servez-vous du poignard pour parer ! Là, comme ceci ! Donnez le bâton au monsieur et laissez-nous ! (*Tib sort.* Allons, Monsieur ! en garde ! Oh ! assouplissez-moi votre corps, de façon à tomber en garde d'une manière plus aisée, plus gracieuse et plus digne d'un gentilhomme ! Comme cela ! Ce n'est pas mal ! Creusez les reins davantage, Monsieur, comme ceci, là ! Maintenant asseyez-vous bien sur la jambe gauche, gardez votre distance, conservez une juste proportion de temps ! Oh ! oh ! vous dérangez votre pointe de la façon la plus irrégulière !

Matthew. — Est-ce mieux ainsi, Monsieur ?

Bobadil. — Oh ! c'est extrêmement mauvais ! Une main expérimentée vous allongerait une botte tout à son aise !

Matthew. — Qu'entendez-vous par là, Monsieur, allonger une botte ?

Bobadil. — Vous allez voir ! – Là, attaquez-moi ! (*Matthew se fend sur lui.*)

Venez à la riposte, ayez l'œil sur votre pointe et fendez-vous à fond sur moi ! Les galants les plus exercés d'aujourd'hui nomment cela la passade ; c'est une attaque imprenable !

MATTHEW. — Bien, Monsieur, recommençons !

BOBADIL. — Vous n'engagez pas votre arme avec assez d'aisance et de grâce pour m'inviter ! Non, je n'ai pas l'envie de perdre mon temps avec vous : votre absence de jugement vous rend insupportable !

MATTHEW. — Rien qu'un coup, Monsieur !

BOBADIL. — Un coup ! Fi donc ! Monsieur ! Quelle dénomination grossière ! Appelez-moi ça l'estocade, je vous prie, tant que vous vivrez ! — Allons, prenez votre manteau et nous irons dans quelque endroit où vous êtes connu, une taverne par exemple, et nous mangerons un morceau ; et j'enverrai chercher un de nos maîtres d'armes qui vous mettra en haleine sous ma direction. Ensuite je vous enseignerai ma botte secrète et vous le tuerez dès l'abord, quand il vous plaira. Puis je vous enseignerai, oui, je vous apprendrai, par le triple jugement de l'œil, de la main et du pied, à écarter la pointe de votre ennemi, quel qu'il soit ! Et quand bien même il vous attaquerait avec un pistolet, peu importe, par cette main ! Avec ma règle vous écarterez sa balle, à moins qu'il ne soit chargé à plomb et qu'il ne fasse éventail. — Qu'est-ce que vous avez d'argent sur vous, Monsieur Matthew ?

MATTHEW. — Ma foi ! je n'ai guère plus de deux shillings.

BOBADIL. — C'est un peu plus que rien ; mais allons toujours ! Nous aurons un bouquet de radis et du sel pour donner du goût à notre vin et une pipe de tabac pour clore l'orifice de notre estomac. De là nous irons faire visite au jeune Wellbred ; et nous y rencontrerons peut-être son Corydon de frère que nous mettrons à la question !

ACTE II. SCÈNE II. — LA VIEILLE JUIVERIE. — UNE SALLE DANS LA MAISON DE KITELY.

KITELY (*seul*). — C'est bon ! Mon esprit inquiet est un peu plus à l'aise, | bien qu'il n'ait pas encore la sécurité reposante | qu'il désire. Mais il faut bien m'en contenter, | quand ce ne serait qu'aux yeux du monde. | Je voudrais avoir parié et perdu mon petit doigt | pour que jamais Wellbred ne fût venu loger céans. | Il est impossible en effet, | lorsqu'il vient dans une maison | tant de galants frivoles et de jeunes fêtards, | qu'une femme puisse longtemps rester honnête. | Est-il vraisemblable que la beauté factieuse conserve | inébranlée la république de la chasteté, | lorsque de si puissantes raisons entrent en ligne et se ruent | contre sa paisible personne ? Non, non, prends garde ! | Quand de mutuels appétits se rencontrent pour traiter, | que des esprits de même race et de même nature | viennent à parlementer dans tout l'orgueil de leur sang, | ce n'est pas une lente conspiration qui s'ensuit. | Bref, pour être plus clair, si seulement je pensais que l'occasion | a répondu à leurs désirs, le monde entier | ne saurait me persuader que je ne suis point cocu. | Mais j'espère, morbleu ! qu'ils n'en sont point là encore, | car l'opportunité leur a jusqu'ici fait défaut | et leur manquera encore tant

que j'aurai des yeux et des oreilles | pour obéir aux ordres de mon cœur. | Ma présence sera comme une barrière de fer | entre les mouvements des désirs complices ; | oui, le moindre regard que lancera mon œil | arrêtera l'occasion, comme on fait un esclave | quand il franchit les limites de nos commandements. (*Entrent dame Kitely et Bridget.*)

DAME KITELY. — Sœur Bridget, voudriez-vous aller me chercher l'eau de rose dans le cabinet là-haut ? (*Sort Bridget.*) — Mon cœur, voulez-vous venir déjeuner ?

KITELY.— M'aurait-elle entendu par hasard ?

DAME KITELY. — Venez, je vous en prie, mon petit rat, nous vous attendons.

KITELY. — Par le ciel, je ne le voudrais pas pour mille ducats !

DAME KITELY (*lui touchant le front*). — O mon Dieu !

KITELY. — Eh bien ! quoi ?

DAME KITELY. — Hélas ! comme elle brûle ! Mon rat, tenez-vous chaudement ! Vous connaissez cette nouvelle maladie dont tant de gens sont atteints ! Par amour pour moi, mon cœur, rentrez, ne restez pas à l'air !

KITELY. — Comme ses réponses sont naïves... et subtiles aussi ! | Une maladie nouvelle dont tant de gens sont atteints ! | Sûrement elle m'a entendu, j'en gagerais n'importe quoi !

DAME KITELY. — Je vous en prie, mon bon cœur, rentrez ; l'air assurément vous fera du mal.

KITELY. - L'air ! Elle a eu vent de quelque chose ! — Ma bonne, je suis à vous tout de suite ! J'espère que cela va passer.

DAME KITELY. — Le ciel le veuille ! (*Elle sort.*)

KITELY. — La nouvelle maladie ! Je ne sais pas si elle est nouvelle ou ancienne, | mais on peut l'appeler le fléau des pauvres mortels ! | car comme une vraie peste elle infecte toutes les chambres du cerveau ! D'abord elle commence | à opérer sur la seule imagination, | remplissant sa demeure d'un air si corrompu | que le jugement en est bientôt pourri ; de là | la contagion gagne la mémoire ; | et le mal, se communiquant de proche en proche, | s'étend bientôt comme une vapeur subtile | à travers tous les sens confondus, | si bien qu'enfin il ne reste plus une pensée, un seul mouvement de l'esprit, | exempt de ce noir venin du soupçon. Hélas ! mais quel malheur de le savoir ! | ou, le sachant, de n'avoir pas la force d'âme | nécessaire en ces extrémités ! Allons, je vais essayer encore, | en dépit de ce nuage noir, de me ressaisir, | et de secouer cette fièvre qui me secoue de la sorte ! (*il sort*).

ACTE III. SCÈNE II. — LA VIEILLE JUIVERIE ; LE MAGASIN DE KITELY.

KITELY *et* CASH.

KITELY. — Que dit-il, Thomas ? Lui avez-vous parlé ?

CASH. — Il vous attend, Monsieur, d'ici une demi-heure.

KITELY. — Savez-vous si l'argent est prêt ?

Cash. — Oui, Monsieur, l'argent est arrivé d'hier soir.

Kitely. — C'est bon ! va me chercher mon manteau ! mon manteau ! (*Cash sort.*) | Voyons, voyons ! une heure pour aller et revenir ; | oui, c'est le moins ; ensuite il faudra bien | une heure avant que j'aie terminé mon affaire avec lui, | à très peu près ; allons, mettons deux heures Deux heures ! Ah ! des choses auxquelles on n'a jamais songé encore | peuvent fort bien être arrangées et même terminées | en une absence de deux heures ! Eh bien ! je n'irai pas ! — Deux heures ! Non, Madame l'Occasion railleuse, | je ne donnerai pas le champ libre à votre subtilité. | Qui ne tiendrait celui-là pour bien digne d'être volé ; qui ouvre sa porte toute grande au voleur | et montre lui-même au fripon où gît son trésor ? Et puis, est-il sur cette terre un esprit qui ne tente | de goûter aux fruits d'or de l'arbre de beauté, | quand un sommeil de plomb scelle l'œil du dragon ? | Je n'irai pas. Affaires, passez votre chemin pour aujourd'hui ! | Non, beauté, non ; vous êtes un joyau trop précieux, | pour qu'on vous laisse ainsi sans gardien exposée aux regards ? | Votre lustre aussi bien enflammerait les yeux du plus loin, | vous attirerait les hommages, comme le jais attire les pailles ; | mettrait en mouvement les rochers, tirerait du feu de la glace, | ferait même sauter sur vous un portefaix avec toute sa charge ? | Il faut donc vous tenir de près, sous clef, bien surveillée, | car, si l'on vous donne seulement l'occasion, il n'est pas de sable mouvant | qui vous dévore et vous engloutisse plus vite ! Celui qui prête | à sa femme, si elle est jolie, ou le temps ou le lieu, | la contraint d'être infidèle. Je n'irai pas, | il y a trop de dangers, et puis la toilette | est un si considérable attrait ! Nos grosses têtes de bourgeois | dans la Cité, ne sont plus en sûreté, | depuis que nos femmes portent ces petits bonnets ; je les veux changer ; | oui, je les veux changer tout de suite pour ma femme ! elle ne portera plus | ces cornettes de velours qui font pousser les cornes ! | Et puis je n'irai pas, non, attends, j'y suis résolu ! (*Rentre Cash avec un manteau.*) Remporte mon manteau ! non, attends un peu. — Oui, remporte-le ; | je veux retarder cette visite en tout cas.

Cash. — Monsieur, votre notaire Snare sera là-bas avec les billets.

Kitely. — C'est vrai ! Que je suis bête ! Je l'avais tout à fait oublié ! | Il faut que j'y aille. Quelle heure est-il ?

Cash. — L'heure de la bourse, Monsieur.

Kitely (*à part*). — Diable ! et Wellbred va être ici dans un instant | avec l'un ou l'autre de ses gredins d'amis ! | Je veux être pendu si je sais que dire, | que faire et à quoi me résoudre ! | Mon cerveau, semble-t-il, est comme un sablier, | où les idées coulent comme grains de sable, | et le temps passe ! Et je les tourne et les retourne, si bien que je ne sais à quoi m'arrêter, | encore moins que faire ! — Oui, c'est cela ! | Je crois pouvoir compter sur sa discrétion, | il ne saurait me tromper ! — Thomas !

Cash. — Monsieur ?

Kitely. — Non, maintenant que j'y songe, je ne veux pas ! Thomas, Cob est-il là ?

Cash. — Je pense que oui, Monsieur.

Kitely. — Mais il bavardera aussi ; il n'y faut pas songer non plus. Non, il n'y aurait au monde que Thomas, | si j'osais me fier à lui ? mais voilà

le point ! | S'il y avait en lui quelque fêlure, je serais perdu, | perdu de réputation pour toujours, la risée de la Bourse ! | La façon dont il s'est conduit avec moi jusqu'à présent ne fait prévoir aucun changement de ce genre. Alors pourquoi donc craindre ? | Allons, advienne que pourra ! J'en courrai une fois la fortune ! | Thomas ! Vous pouvez me tromper, mais | votre affection pour moi, j'espère, est plus grande...

CASH. — Monsieur, si la fidélité d'un serviteur dévoué | peut s'appeler affection, vous devez plus que l'espérer, vous la possédez réellement.

KITELY. — Je te remercie de tout cœur, Thomas ; donne-moi ta main... | De tout cœur, Thomas !... J'ai, mon bon Thomas, | un secret à te confier — mais | une fois que tu le connaîtras, il faudra rester bouche cousue ; | voilà la condition, Thomas !

CASH. — Quant à cela, Monsieur...

KITELY. — Ecoute-moi jusqu'au bout. C'est une marque d'estime, Thomas, | de t'admettre ainsi dans mon privé. | C'est une chose qui me touche | de plus près que tu ne crois, Thomas ! | Si par malheur tu la révélais...

CASH. — Comment ! La révéler ! Moi !

KITELY. — Non, je ne crois pas que tu le ferais, mais si tu le faisais, | ce serait une grande faiblesse.

CASH. — Dites une grande trahison ; n'employez pas un autre mot !

KITELY. — Alors tu n'en feras rien ?

CASH. — Monsieur, si j'en fais rien, que le monde à jamais me renie !

KITELY (*à part*). — Il ne veut pas faire de serment ; sans doute il fait quelque réserve, | il a quelque dessein caché, ou une interprétation mentale ; | sinon, ainsi poussé par moi, comment pourrait-il s'empêcher d'ajouter un serment à toutes ses protestations ? | Ce n'est pas un puritain cependant, j'en suis sûr, ni un catholique rigide ! Je l'ai vu jouer au trictrac, je l'ai entendu jurer ! | Que dois-je en penser ? Il faut le pousser de nouveau | et par quelque autre moyen ! C'est ce que je veux faire. | Eh bien, Thomas, tu m'as donc juré de ne rien découvrir : | oui, n'est-ce pas ? tu l'as juré ?

CASH. — Pas encore, Monsieur, mais je le ferai, si vous voulez.

KITELY. — Non, Thomas, je m'en tiens à ta simple parole, | mais si tu veux jurer, fais comme tu voudras ; | je suis convaincu sans cela ; tu es le maître.

CASH. — Par le salut de mon âme alors, Monsieur, je proteste que ma langue jamais ne prendra connaissance d'un mot | qui m'aura été confié comme un secret.

KITELY. — C'est trop, ces cérémonies sont inutiles ; | je sais que ta fidélité est ferme comme un roc. | Viens ici, Thomas, plus près ; nous ne saurions | être trop secrets en cette affaire. Voilà ! — (*A part.*) Mais son serment peut-il le lier, oui ou non, | n'ayant pas été fait devant un magistrat ? Oui, qu'en sait-on ? | Je veux demander conseil avant de poursuivre. — (*Haut.*) Thomas, ce serait trop long à te raconter en ce moment ; | je trouverai une occasion meilleure, tantôt ou demain.

CASH. — Quand il vous fera plaisir !

KITLY (*à part*). — J'y songerai. (*Haut.*) Et, Thomas, | en attendant mon retour, ayez donc l'obligeance | de me chercher les reçus entre Traps et moi !

CASH. — Oui, Monsieur.

KITELY. — Ecoute-moi aussi, si le frère de ta maîtresse, Wellbred, | amenait ici par hasard quelqu'un de ses amis | avant que je ne sois rentré, qu'on vienne aussitôt m'avertir.

CASH. — Bien, Monsieur.

KITELY. — A la Bourse, n'est-ce pas ? ou ici près, dans Coleman Street, chez le juge Clément. N'oublie pas et ne t'éloigne point !

CASH. — Non, Monsieur.

KITELY. — Fais-y bien attention, je t'en prie ; | et qu'il vienne ou ne vienne pas, s'il en vient un autre, | étranger ou non, ne manque pas de me prévenir.

CASH. — Je n'y manquerai pas, Monsieur.

KITELY. — Prends bien garde surtout de ne pas l'oublier !

CASH. — Monsieur, je vous le promets.

KITELY. — Mais tu sais, Thomas, ce n'est pas là le secret dont je t'ai parlé.

CASH. — Non, Monsieur, je le pense bien.

KITELY. — Crois-moi, ce n'est pas du tout cela.

CASH. — Je vous crois, Monsieur.

KITELY. – Par le ciel ! ce n'est pas cela, bien entendu ! | Mais cependant je ne voudrais pas, vois-tu, Thomas, | que tu ailles le répéter à aucune créature vivante. Pourtant ça m'est égal. Allons, il faut que je m'en aille ! Thomas, tu me comprends bien ; | c'était pour t'éprouver que je voulais te confier | un secret aussi grave, j'entends celui de tout à l'heure, | pas celui-ci ; celui-ci n'a aucune importanee, aucune ! | Cependant, Thomas, n'en dis rien à ma femme, je te l'ordonne ; tiens-le bien renfermé, enseveli dans le silence, dans les ténèbres de ton cœur ! (*A part.*) Il n'est pas pire enfer que d'être esclave de la crainte ! (*Il sort.*)

ACTE IV. SCÈNE V. — MOORFIELDS.

MATTHEW, EDWARD KNOWELL, BOBADIL *et* STEPHEN.

MATTHEW. — Vos regards sont-ils jamais tombés sur un rustre pareil à celui de ce matin, le beau-frère de M. Wellbred ? je crois, par la lumière du jour, qu'on ne trouverait pas son pareil sur la terre !

E. KNOWELL. — Justement nous en parlions : et le capitaine Bobadil me disait qu'il est tombé aussi sur votre dos !

MATTHEW. — Oui, Monsieur, il m'a menacé de la bastonnade !

BOBADIL. — C'est vrai, mais je crois vous avoir montré ce matin comment vous pouvez le prévenir. Vous le tuerez sans aucun doute, si vous en avez seulement la généreuse envie !

MATTHEW. — Je reconnais que le coup est des plus excellents ! (*Il fait des armes.*)

BOBADIL. — Ah ! vous ne mettez pas assez de feu dans votre mouve-

ment; vous êtes trop lent, trop lourd ! Il faut que ça parte comme l'éclair. Hup ! (*Il s'exerce avec sa canne contre un poteau.*)

MATTHEW. — C'est admirable, capitaine !

BOBADIL. — Oh ! ce n'est rien, si ça n'est pas fait *in punto !*

E. KNOWELL. — Capitaine, vous êtes-vous jamais essayé contre un de nos maîtres d'escrime ?

MATTHEW. — Hé ! je pense que oui, mon bon Monsieur !

BOBADIL. — Monsieur, je vais vous dire. A mon arrivée dans cette ville, après le grand voyage que j'avais entrepris, rien que pour pousser mes connaissances en ce savoir mystérieux, trois ou quatre de ces professeurs me vinrent trouver, dans la maison d'un monsieur, chez qui j'avais l'honneur de résider alors, et me sollicitèrent instamment d'aller dans leurs salles d'armes ; ils m'importunèrent tellement que je vous le certifie, foi de gentilhomme, j'étais aussi honteux qu'excédé de leur grossièreté ! Enfin je leur dis que je ne pouvais pas aller dans une école publique, que je les priais de m'excuser, mais que cela était diamétralement opposé à mon caractère ; que si pourtant ils voulaient me venir voir à mon domicile, j'étais prêt, sur mon honneur, à faire droit et faveur à leur demande.

E. KNOWELL. — Alors, Monsieur, vous avez pu éprouver leur habileté ?

BOBADIL. — Hélas ! Monsieur, ce fut bientôt fait ! vous allez voir. A deux ou trois jours de là, ils m'arrivent ; et croyez-le bien, Monsieur, foi d'honnête homme, je leur fis une grande faveur, je leur montrai deux ou trois tours d'attaque qui leur ont valu depuis un vrai crédit d'admiration. Cela, ils ne le peuvent nier; et pourtant aujourd'hui ils me détestent ! Pourquoi ? parce que je suis bien supérieur à eux ! Pas d'autre raison en ce monde !

E. KNOWELL. — C'est bien la chose la plus étrange et la plus barbare que j'aie jamais ouï conter !

BOBADIL. — Voulez-vous une autre preuve encore de leur folie ? eh bien, Monsieur, sachez qu'ils se sont mis trois, quatre ou cinq ou six pour m'attaquer lorsque je me promenais dans divers faubourgs de la ville, à Turnbull, Whitechapel, Shoreditch, où j'habitais alors, et depuis, à la Bourse, chez moi, à mon restaurant ! J'ai dû les pousser devant moi, toute la longueur d'une rue, aux yeux de tous nos galants, tout en évitant, par compassion, de leur faire du mal. Eh bien, toute ma longanimité ne peut vaincre leur rancune : ils continuent à faire comme les fourmis, qui construisent une colline qu'un homme renversera, s'il le veut, d'un coup de pied. A moi seul j'aurais pu les tuer tous ; mais je n'aime pas le meurtre ! Je dédaigne de porter autre chose que ce bâton contre eux ! Et si je le porte, c'est que je regarde comme de bonne politique de ne pas circuler sans armes dans les rues. Evidemment j'ai quelque savoir-faire, mais je puis cependant être accablé par la multitude !

E. KNOWELL. — Sûrement, Monsieur, sûrement ; et toute notre nation aurait fort grand dommage si pareille chose arrivait !

BOBADIL. — Hélas non, Monsieur ! Qu'est-ce qu'un individu pour une nation ? On ne sait même pas qu'il existe !

E. KNOWELL. — Mais votre talent, Monsieur !

BOBADIL. — Evidemment ce pourrait être une perte ; mais qui y songe seu-

lement ! Je vais vous dire, Monsieur ; mais entre nous et sous le sceau du secret ! Je suis un gentleman ; je vis ici dans l'obscurité, connu de moi seul ; mais si j'étais connu de Sa Majesté et des grands seigneurs, — écoutez bien ce que je vous dis, — j'entreprendrais, au risque de ma vie et de ma pauvre tête, non seulement d'épargner l'existence de ses sujets en général, mais encore la moitié, que dis-je? les trois quarts, de la dépense que nous coûte chaque année la guerre, et cela contre n'importe lequel des ennemis ! — Comment croyez-vous que je m'y prendrais, dites ?

E. Knowell. — Ma foi, je n'en sais rien, je n'ai aucune idée !

Bobadil. — Eh bien ! voici ! je choisirais pour m'aider dix-neuf hommes, pris dans tout le pays ; ce seraient des gentilshommes pleins de cœur, vigoureux et de bonne constitution. Je les choisirais d'instinct, par une sorte de tact que j'ai ; et je leur enseignerais les règles spéciales de l'escrime, comme le *punto*, le *reverso*, la *stoccata*, l'*imbroccato*, la *passada*, le *montanto* ; jusqu'à ce qu'ils sachent tous tirer aussi bien que moi, ou à très peu près. Cela fait, supposons que l'ennemi soit fort de quarante mille hommes ; à nous vingt, nous nous mettons en campagne le dix mars ou vers cette date. Nous défions vingt ennemis ; conformément aux lois de l'honneur, ils ne sauraient nous refuser ! Bon ! nous les tuons ; puis nous en défions vingt autres, nous les tuons ; nous en défions vingt autres encore, nous les tuons ; vingt autres, également tués ! De la sorte, en une journée, chacun de nous tue ses vingt hommes ! Vingt fois vingt, cela fait deux cents ! A deux cents par jour, cela fait mille, en cinq jours ; quarante mille, quarante fois cinq, cinq fois quarante ! en deux cents jours, nous les avons tous tués suivant les règles de l'arithmétique ! Oui, et dans ma pauvre carcasse de gentilhomme, je me fais fort d'exécuter cela, pourvu qu'il n'y ait pas de trahison pratiquée contre nous et que tout se passe valeureusement, virilement, civilement, l'épée à la main !

E Knowell. — Vraiment, capitaine ! Etes-vous donc si sûr de votre main, à tous coups ?

Bobadil. — Moi ! je ne manque jamais une attaque, foi de ma renommée !

E. Knowell. — Eh bien, je ne voudrais pas me trouver à la place de Downright, si vous le rencontrez ! quand on me donnerait tout le bien qu'il peut y avoir dans une rue de Londres.

Bobadil. — Hé, Monsieur ! vous vous méprenez sur mon compte ! Tenez, s'il était ici maintenant je ne tirerais pas mon épée contre lui, j'en jure par le firmament ! Monsieur fera comme il voudra ; mais moi, par ce soleil brillant, je lui ferai tâter de ce bâton, partout où je le trouverai !

Matthew. — Et moi aussi je lui réserve quelque coup, en gardant ma distance !

E. Knowell. — Tiens, le voilà justement qui vient de ce côté ! (*Downright traverse la scène.*)

Downright. — Quel guignon ! je ne puis rencontrer nulle part ces lâches coquins ! (*Il passe.*)

Bobadil. — Ce n'est pas lui, n'est-ce pas ?

E. Knowell. — Mais si, c'est lui !

MATTHEW. — Je veux être pendu si c'est lui !

STEPHEN. — Sur ma réputation, c'était bien M. Downright !

BOBADIL. — Si j'avais pensé que ce fût lui, je ne l'aurais pas laissé partir ainsi ; mais on ne me fera pas croire que ce fût lui !

E. KNOWELL. — J'en suis bien convaincu ! (*Rentre Downright.*) Mais, tenez, le voilà revenu !

DOWNRIGHT. — Ah ! par le pied de Pharaon ! Je vous ai donc retrouvés ! Allons, tirez vos outils ! Tire donc, bohémien, ou je te crosse !

BOBADIL. — Homme valeureux, j'ai confiance en toi. Ecoute !

DOWNRIGHT. — Tire donc ton épée !

BOBADIL. — Homme intrépide, écoute ! Je n'y avais plus pensé, mais il y a un mandat d'arrêt lancé contre moi à la requête d'un certain porteur d'eau ; on vient de me le remettre à l'instant, ce gentleman (*montrant Matthew*) l'a vu !

DOWNRIGHT. — Morbleu ! Vous ne voulez donc pas vous battre ? (*Il le désarme et le rosse ; Matthew s'enfuit.*)

BOBADIL. — Arrêtez, de grâce, arrêtez !

DOWNRIGHT. — Si vous aimez ça, vous pouvez recommencer à bavarder ! Fils de garce ! Tenez, parez-moi ça ? Et votre camarade ? Il est parti ? C'est bien dommage ! Il aurait partagé avec vous ! (*Il sort.*)

BOBADIL. — Messieurs, vous m'êtes témoins que j'étais obligé de garder la paix, par la belle lumière du jour !

E. KNOWELL. — Ma foi, non, capitaine, c'est un vilain jour pour vous assurément ! car si vous étiez obligé à garder la paix, la loi vous permettait néanmoins de vous défendre ; c'est une piètre excuse que vous nous donnez là !

BOBADIL. — Je ne sais qu'en penser ! Je désire qu'on me juge impartialement. Par le ciel ! je n'ai jamais subi pareille disgrâce. Pour sûr, j'étais sous l'influence d'une planète, car je n'ai pas eu la force de toucher mon épée !

E. KNOWELL. — Oui, c'est fort probable ! J'ai entendu souvent parler de gens qui avaient été rossés sous l'influence d'une planète ! Allez, allez chez un chirurgien. Pardieu, si ce sont là vos coups, vos *passados*, vos *montantos*, je n'en veux point ! (*Bobadil sort.*) Oh ! mœurs du siècle ! Faut-il que ce temps produise de pareils êtres ! que la Nature trouve le loisir de les mettre au monde !

ACTE IV. SCÈNE VII. — UNE RUE.

MATTHEW *et* BOBADIL.

MATTHEW. — Que pensez-vous qu'ils disent, capitaine, de la façon dont j'ai filé ?

BOBADIL. — Et que diable voulez-vous qu'ils disent, sauf que vous avez agi en discrète personne, en gentilhomme avisé et prudent, respectueux de l'œuvre de Nature ? Voilà tout.

MATTHEW. — Fort bien ! mais de vous qui fûtes battu, que diront-ils ?

Bobadil. — Ils diront que c'était une grossièreté, une volée de bois souple, une sorte de guet-apens méprisable, une batterie rudement appliquée et supportée fort patiemment. Voilà tout !

Matthew. — Oui, mais aurait-on jamais fait pareille chose à Venise ?

Bobadil. — Pour cela, non, je vous assure ! Vous avez là les gens de la noblesse, de la *gentilezza*, qui seraient venus bravement se planter devant votre épée, vous auraient serré de près, avec une résistance ferme et loyale, le *retricato* de la jambe gauche, l'*assalto* de la jambe droite, puis la botte directe ! Vive l'acier courageux, au diable le vil bâton. Mais à quoi bon rappeler ces souvenirs ! Par Jupiter, j'étais fasciné, mais je veux être exorcisé et vengé par la loi !

Matthew. — Ecoutez donc ? Ne vaudrait-il pas mieux nous procurer un mandat d'assignation, le faire arrêter et comparoir devant Justice Clément.

Bobadil. — L'idée ne serait pas mauvaise, si c'était possible ! (*Entre Brainworm sous les habits de Formal.*)

Matthew. — Tenez, voici justement son valet ; adressons-nous à lui !

Bobadil. — C'est entendu ; parlez-lui-en.

Matthew. — Dieu vous garde, Monsieur !

Brainworm. — Monsieur, je suis le vôtre !

Matthew. — Monsieur, il y a un certain Downright qui a insulté ce monsieur et moi-même ; et nous avons résolu d'obtenir satisfaction de lui en justice. Si donc vous vouliez bien nous faire la faveur de nous procurer un mandat d'assignation devant le juge, votre maître, nous vous en aurions beaucoup d'obligation, je vous jure !

Brainworm. — Mon Dieu, Monsieur, la chose n'est pas très régulière et il s'agit peut-être d'un homme important ; néanmoins, quel qu'il soit, si vous me mettez dans la main une couple d'anges ! je vous promets que vous aurez la chose : sinon, non !

Matthew. — Comment ferons nous, capitaine ? Il demande une couple d'anges ! et vous n'avez pas d'argent !

Bobadil. — Justement je n'ai pas un sou vaillant !

Matthew. — Moi non plus, foi de gentilhomme ! Il me reste juste quatre sous des deux shillings de ce matin, dont j'ai payé le vin et les radis. Il nous faut trouver quelque gage !

Bobadil. — Un gage ! Mais nous n'avons rien sur nous qui monte aussi haut !

Matthew. — Eh si ! Je vais mettre en gage cette boucle d'oreille, et vous en pouvez faire autant de vos bas de soie ; en tirant vos bottes bien haut, personne ne s'en apercevra. Faites-le tout de suite !

Bobadil. — Soit ! puisqu'il n'y a pas moyen de faire autrement ! Je m'écarte un instant et je reviens. (*Il s'éloigne.*)

Matthew. — Ecoutez, Monsieur ! Nous ne disposons pas de beaucoup d'argent pour le moment, mais nous vous donnerons de bons gages : ce bijou que vous voyez ici, Monsieur, et les bas de soie de ce gentilhomme ! Mais nous voulons que l'affaire soit expédiée avant que nous soyons de retour chez nous !

BRAINWORM. — C'est entendu, Monsieur : je vous donnerai le mandat immédiatement. Comment s'appelle-t-il déjà ? Downright ?

MATTHEW. — Oui, George Downright !

BRAINWORM. — Et quel genre d'homme est-ce ?

MATTHEW. — C'est un homme fort grand et fort gros, il porte d'ordinaire un manteau de soie brunâtre, avec un galon de même couleur.

BRAINWORM. — Fort bien, Monsieur.

MATTHEW. — Voici donc mon joyau, Monsieur.

BOBADIL (*revenant*). — Et voici mes bas !

BRAINWORM. — C'est bien, Monsieur, je vous procurerai ce mandat tout à l'heure. Mais avez-vous quelqu'un pour le remettre ?

MATTHEW. — C'est vrai, ma foi ! Il faudra songer à cela, capitaine.

BOBADIL. — Corbleu ! Je ne sais qui choisir ! C'est un service de danger.

BRAINWORM. — Vous feriez bien, je crois, de vous adresser à un des valets de la Cité : je vous en indiquerai un si vous voulez.

MATTHEW. — Vous voulez bien, Monsieur ? Mais nous ne demandons pas mieux !

BOBADIL. — Monsieur, nous vous laissons ce soin très volontiers. (*Ils sortent.*)

III

Every Man out his Humour est une pièce qui ne ressemble à aucune autre [1]. L'action, sauf à la fin, est à peu près aussi mouve-

1. *Every Man out of His Humour* est la première œuvre que Jonson ait publiée : inscrite au S. R. à la date du 8 avril 1600, elle parut la même année, et probablement peu après, chez Nicholas Linge (une autre édition sans nom d'auteur parut aussi chez Holme). Le titre est ainsi libellé : « *The Comicall Satyre of Every Man out of his Humor, As it was first composed by the Author B. I. Containing more then hath been publickly spoken or acted, With the several character of every person* ». On remarquera que cette édition ne donne pas l'indication de la troupe qui avait joué la pièce. Dans le folio de 1616, il est dit qu'elle avait été jouée d'abord en 1599, « *by the Lord Chamberlain's Servants* ». On verra dans notre étude sur les Rapports de Jonson avec Shakespeare les raisons probables pour lesquelles il n'est pas fait mention dans le titre du quarto des acteurs du Globe : il semble que cette pièce ait été l'occasion de la brouille entre eux et Jonson. Le titre indique nettement que ceux-ci avaient exigé ou pratiqué sans permission des coupures, qui ont pu indisposer le poète. Suivant M. Fleay (*B. Chron.*, I, 359) la pièce aurait été jouée vers le mois d'avril 1599. Small croit qu'elle aurait été donnée plutôt vers la fin de l'année 1599, c'est-à-dire en février ou mars 1600. Voir les divers arguments qu'il invoque et qui me paraissent concluants (*Stage-Quarrel*, 20-22) ; j'indique ici les principaux. Le théâtre du Globe, auquel il est fait allusion dans l'Induction, n'a dû être ouvert qu'au début de 1600 (cf. Halliwell-Phillipps *Shakespeare*, I, 165) ; d'autre part, il est fait allusion dans la pièce (IV, VI. G.-C. I, 123) à la fameuse promenade

mentée que dans *les Fâcheux* de Molière ; et la pièce anglaise a cinq actes au lieu de trois. C'est, à vrai dire, pendant quatre actes une succession de scènes qui ne sont reliées par rien, un défilé de personnages dont les mutuelles relations n'apparaissent pas clairement. Jonson, comme Molière, s'amuse à nous exhiber un certain nombre d'originaux, en mettant chacun dans une situation ridicule ; puis, comme il faut conclure, il imagine au dernier acte une intrigue assez gauche et compliquée, qui a pour effet de retourner brusquement « l'humeur » des principaux personnages. Ainsi se justifie le titre : *Chacun hors de son caractère.*

Avant de raconter la pièce, il conviendra, je crois, de passer en revue tous les originaux que l'auteur a voulu jouer ; c'est d'ailleurs ce qu'il a fait lui-même dans la première édition de sa pièce, où il eut soin d'ajouter à la liste des personnages un petit portrait de chacun en deux ou trois lignes, remarquables de vigueur et de pittoresque. Il y a d'abord Macilente, le railleur cynique, qui ne peut contempler sans envie le succès des imbéciles et qui s'ingénie à le bouleverser. Puis Sordido, le paysan riche et avare, qui entasse en ses greniers les moissons, dans l'espoir d'une disette prochaine, et se lamente toujours de la constance du beau temps. Puis Sogliardo, un rustre qui veut jouer au « gentleman » et vient à Londres à chaque « terme » pour s'initier aux rites sociaux, notamment pour apprendre à fumer. Ensuite Fungoso, un étudiant fort peu studieux, qui, afin d'être toujours vêtu à la dernière mode, assaille son père de demandes d'argent et ne possède plus un seul de ses livres. Enfin Fallace, mariée au riche marchand Deliro, qui l'adore et fait mille folies pour lui plaire ; bien inutilement d'ailleurs, car elle est entichée d'un noble galant. (J'ajoute en passant que Fungoso et Fallace sont les enfants de Sordido, et Sogliardo son frère.) Jusqu'ici nous

de Kemp de Londres à Norwich, qui eut lieu du 11 février au 11 mars 1599. Une phrase du quarto semble indiquer aussi que la pièce se jouait encore au moment où elle a été publiée : « It was not near his thought that hath published this, either to traduce the author ; or to make vulgar and cheap any of the peculiar and sufficient deserts of the actors ; but rather (*wheras many censures fluttered about it*) to give all leave and leisure to judge with distinction ». L'épigraphe dans les deux éditions est empruntée à Horace :

Non aliena meo pressi pede — si propius stes,
Te capient magis — et decies repetita placebunt.

Elle a été très soigneusement remaniée pour être réimprimée dans le folio : la plupart des jurons ont été supprimés ou fort atténués.

n'avons vu que des bourgeois ; voici le tour de la noblesse. C'est d'abord Fastidious Brisk, le jeune seigneur qui a tourné la tête de Fallace, un sot de première grandeur, mettant toute sa gloire à changer tous les jours de costume ; puis Saviolina, sa maîtresse, une sotte fieffée, qui fait profession de bel esprit ; enfin Puntarvolo, un autre gentilhomme fort désagréable, dont la marotte est d'augmenter sa fortune en contractant des assurances sur la vie. . de son chien. J'oubliais Shift, un aventurier à tout faire, qui enseigne entre autres choses l'art de « fumerie » ; et Carlo Buffone, un drôle assez malicieux, ne manquant pas d'esprit, mais qui pour la méchanceté fait le pendant de Macilente. Je crois, sauf erreur, que le compte y est.

Voyons maintenant acte par acte ce que font ces personnages. Le premier n'a qu'une scène, parce que le lieu reste le même ; mais en réalité on peut le diviser en deux parties. Dans la première on voit paraître Sogliardo, le rustre, causant avec le parasite Carlo Buffone, et recevant de lui les conseils qu'il devra appliquer pour paraître un vrai « gentleman ». Inutile de dire que la conception qu'il se fait du mot est toute extérieure et très vulgaire. Mais la scène est très jolie comme scène d'exposition, l'une des plus jolies de la pièce et de toute l'œuvre de Jonson. La naïveté de Sogliardo, en qui la vie citadine n'a pas encore détruit toute honnêteté, fait un plaisant contraste avec la morale peu scrupuleuse du parasite avisé. La seconde partie de la scène est très inférieure : les monologues où Sordido révèle au public sa criminelle rapacité, consultant ses almanachs et invectivant contre le soleil, sont non seulement ennuyeux, mais forcés et invraisemblables. Les deux scènes ont sur le théâtre même des spectateurs, les jugeant pour ainsi dire à deux degrés. C'est d'abord Macilente, qui se trouve là par hasard et se contente pour le moment d'exprimer en beaux vers son indignation contre l'aveugle Fortune, qui favorise tous les autres à son détriment. Puis c'est Mitis et Cordatus, deux amis de l'auteur, qui discuteront dans les entr'actes les mérites de la comédie. Cordatus est l'admirateur du poète et le loue sans réserve aucune ; Mitis a pour rôle de soulever des objections timides et de souscrire docilement à toutes les répliques.

Le second acte introduit quelques autres originaux. C'est d'abord Fastidious Brisk, le cavalier ridicule, qui arrive flanqué de Sogliardo et de Buffone, pour rendre visite à son ami Puntarvolo. Le début de la scène est assez amusant : il met plaisamment en relief la naï-

veté de Sogliardo et la bêtise de Fastidious. Mais survient Puntarvolo, et tout se gâte. Cet étrange individu a l'habitude de se présenter à la porte de son château en faisant semblant de ne point le reconnaître et d'y demander l'hospitalité comme un parfait étranger. On le voit, après mille génuflexions et révérences qu'il décrit au fur et à mesure, interroger sa propre camériste sur les habitants du manoir ; et l'on se demande si le personnage, ou si l'auteur, est dans son bon sens Il est interrompu dans ses simagrées par l'arrivée de Sordido l'avare, avec son fils Fungoso. Et la scène se poursuit entre tous ces personnages, qui viennent par groupes alternants étaler leurs « humeurs » sur le devant du théâtre. Puntarvolo explique à Fastidious ses combinaisons d'assurance ; Fungoso supplie son père de lui donner de l'argent pour acheter des livres ; Fastidious raconte ses succès à la cour, en particulier auprès de Saviolina ; et Carlo Buffone maintient l'unité de la scène en se mêlant à toutes les conversations. Tout cela est bien long, bien embrouillé ; et Mitis, qui en fait la remarque, a vraiment raison, bien qu'on le rembarre. La seconde scène nous présente un autre dément, le marchand Deliro, qui manifeste son amour conjugal en jonchant de fleurs le plancher et en faisant de sa maison une boutique de parfumerie. Naturellement la femme qui est d'humeur querelleuse, s'indigne de ces prévenances stupides ; le pauvre mari n'a que la ressource de faire emporter les fleurs et aérer les appartements. Survient Fungoso, tout fier de son bel habit neuf, qu'il a fait faire exactement pareil à celui de Brisk ; justement l'autre arrive, suivant sa coutume, pour emprunter de l'argent au bijoutier. Hélas ! Il a changé lui aussi de costume, et notre pauvre étudiant s'évanouit presque de douleur à voir qu'il a perdu sa peine et son argent ! Nous apprenons aussi que Fallace est amoureuse du beau gentilhomme, et Macilente manifeste une fois de plus son humeur jalouse en reprochant au Destin de n'avoir pas fait de lui... une aussi jolie femme !

Passons au troisième acte. Nous nous trouvons dans la grande nef de Saint-Paul, qui était alors le rendez-vous des galants et des filous de toute espèce. Et d'abord nous voyons paraître le cavalier Shift, individu protéiforme qui remplit sous des noms divers toutes sortes de louches métiers : il vient furtivement poser quelques annonces que les badauds liront tout à l'heure. Arrivent nos seigneurs, Puntarvolo (avec son chien), Fastidious, Macilente, Deliro, puis bientôt Sogliardo, sans parler de deux passants, Clove

et Orange, qui pendant quelques minutes essaient d'en imposer aux autres par une conversation émaillée de mots très savants. La scène a pour objet d'étaler la bêtise et la prétention de tous ces personnages ; à cet égard on peut dire qu'elle est très bien faite, quoiqu'elle eût certainement gagné à être de moitié moins longue. Enfin Puntarvolo fait ses arrangements monétaires avec Fastidious ; Shift se met en rapports avec Sogliardo pour lui « apprendre à fumer » ; Fungoso obtient de son tailleur qu'il lui fera moyennant échange un nouveau costume pareil à celui de Brisk ; et celui-ci promet à Macilente de le mener à la cour, chez sa maîtresse, dès qu'il sera pourvu d'un habit présentable. Je saute par-dessus la seconde scène ; dans la troisième nous voyons Fastidious, fidèle à sa parole, conduisant Macilente, tout de neuf habillé, chez la belle Saviolina. Celle-ci paraît et Fastidious s'efforce de briller auprès d'elle, sinon par l'esprit de conversation, du moins par son talent de fumeur. L'autre se moque de lui de façon si transparente qu'il finit par s'en apercevoir ; et resté seul avec Macilente, il supplie la mauvaise langue de ne raconter à personne ce dont il vient d'être témoin.

Le quatrième acte nous transporte de nouveau chez le bonhomme Deliro, qui n'est point guéri de sa marotte et veut régaler sa femme d'une sérénade, dont naturellement elle est agacée. Macilente, qui entre sur ces entrefaites, confie au marchand qu'à la cour on semble faire assez peu de cas de son client ; et l'autre décide aussitôt de mettre un huissier à ses trousses. Fallace assiste à l'entretien ; voyant son cher galant en mauvaise posture, elle s'indigne à grand fracas contre l'ingrat Macilente ; et l'envieux coquin s'efforce alors, sans y parvenir, d'inspirer au mari les soupçons qu'un tel éclat pourrait justifier. Nous assistons ensuite à une conversation assez amusante entre nos divers originaux : c'est au logis de Puntarvolo, qui attend Fastidious Brisk pour aller avec lui conclure l'affaire. Deliro et Macilente sont là, ainsi que Carlo Buffone, un peu contre la vraisemblance ; et le temps se passe à médire des absents. Survient Sogliardo avec son professeur de fumerie Shift, dont il est tout assoté et qu'il vante à tout le monde comme le plus audacieux brigand qui ait jamais « tenu la grande route » ; celui-ci n'en reçoit pas moins bon accueil. Enfin Fastidious paraît : il explique son retard de la façon la plus avantageuse, puis raconte avec complaisance une affaire d'honneur qu'il a eue naguère. Le récit terminé, on s'en va signer l'acte chez le notaire, d'où l'on revient de nouveau chez Pun-

tarvolo. Là on fait l'éloge de la vie de la cour et on décide, sans peine d'ailleurs, Sogliardo à s'y laisser mener. Le plan de Macilente et de Carlo est de s'en servir pour rabattre un peu le caquet de Saviolina, l'amie de Brisk, qui n'est pas fâché pour son compte de lui faire payer l'affront de tantôt. Donc tout le monde part pour le Palais, y compris Fungoso qui vient d'arriver et qui les accompagne, bien que la vue de Brisk dans un accoutrement nouveau lui ait porté un rude coup d'abord. Carlo seul demeure et se charge d'aller commander le souper au cabaret de la Mitre.

Voici le cinquième acte : l'action commence. Nous sommes au Palais, du moins sur le seuil, devant les degrés. La première partie de la bande arrive pour préparer Saviolina. Fastidious est là, suivi du fidèle Fungoso, et Puntarvolo avec son inséparable chien. Ne pouvant pénétrer avec lui au Palais, il confie l'animal à un valet inconnu et juge très politique de ne pas lui révéler la valeur de l'animal. L'autre, voyant qu'on se moque de lui, ou devinant qu'on s'en méfie, l'abandonne très facilement à Macilente, qui survient avec Sogliardo et qui décoche au précieux quadrupède une boulette empoisonnée. C'est ici qu'a lieu la scène délicieuse, la meilleure de la pièce, où Saviolina va être confondue. On lui présente Sogliardo comme un rustre, mais ses bons amis l'ont prévenue que c'est un *gentleman* déguisé ; elle s'indigne qu'on ait cru devoir l'avertir et pouvoir la tromper ; et lorsqu'elle est convaincue de sa très grossière méprise, elle s'enfuit dans une amusante confusion. Voici donc une première « humeur » retournée : en voici maintenant trois autres de suite. Puntarvolo, sortant du Palais, apprend que son chien vient d'être empoisonné et renonce sur-le-champ à ses plans de voyage et à ses placements viagers. Shift, qu'il accuse du crime, se jette à genoux pour l'assurer qu'il se vantait tout à l'heure, en s'accusant de brigandage, et perd du coup toute l'estime dont Sogliardo lui faisait crédit. Nous nous transportons maintenant à la taverne de la Mitre, où nous voyons Carlo, tout seul, se livrer d'abord à une comédie singulière, qui consiste à remplir deux verres et à les vider alternativement au nom et à la santé de deux personnages imaginaires, qui finissent par se disputer et par renverser les tables. Il est interrompu par Macilente qui vient l'avertir en toute hâte des derniers événements et de l'arrivée de leurs amis. Puntarvolo, furieux d'avoir perdu son chien, exaspéré des railleries de Carlo, finit par se fâcher tout de bon, et faisant apporter de la cire, il en ferme la bouche au bavard intrépide !

Et de cinq ! Mais survient le guet, qui s'est ému du vacarme et qui veut entrer : Fungoso se cache sous la table, les autres s'enfuient par la fenêtre et Fastidious reste seul entre les mains de la police qui l'emmène au violon. Cependant Macilente, devenant infatigable, court chez Deliro l'avertir que son beau-frère est retenu à la taverne, parce qu'il ne veut ni ne peut payer le dîner commandé par Carlo. Le bonhomme aussitôt d'accourir, voyant là un nouveau moyen de plaire à sa femme ; et Fungoso, dégoûté des galants et des ennuis qu'ils vous attirent, se jure bien de renoncer désormais à leur société trop coûteuse. Revient Macilente — il a décidément le don d'ubiquité — pour prévenir cette fois Deliro que son créancier Fastidious est en prison, et c'est le moment ou jamais de mettre le grappin dessus. Ils partent donc pour la prison et nous courons les y attendre : le pauvre Fastidious est là, se lamentant sur sa malechance, quand son amie Fallace, avertie elle aussi par Macilente, accourt pour le consoler. Deliro entre et les surprend dans les bras l'un de l'autre : les rôles conjugaux aussitôt se renversent ; tandis que le mari éclate, la femme devient douce et souple comme un gant. Et de huit ! Reste Fastidious, à qui Macilente se fait un plaisir d'annoncer les desseins de ses créanciers et qui se voit forcé malgré lui de dire adieu aux élégances. Macilente demeure donc seul au milieu de ces ruines, dont il a été l'ouvrier ; et pour changer d' « humeur » lui aussi, il n'est pas éloigné maintenant de plaindre ces pauvres victimes, que sans le vouloir il a corrigées.

Voilà le résumé succinct de cette longue pièce, la plus longue, je crois, que Jonson ait écrite. Il n'était pas facile, même en y mettant le temps, de le faire plus court : et pourtant je n'ai pas tout dit. J'ai omis volontairement la scène II de l'acte III, qui est tout à fait étrangère au reste de l'intrigue et ne fait que la retarder. On y voit Sordido, le vieil avare, paraître une corde au cou et manifester l'intention de se pendre, puisque le soleil s'obstine à déjouer ses calculs malfaisants. Il le fait comme il l'a dit ; mais des paysans qui passent par là coupent la corde et s'aperçoivent seulement de leur méprise, en entendant le pendu délivré se lamenter sur sa corde abîmée. Inutile de dire qu'ils regrettent, trop tard, leur funeste compassion ; mais par un revirement soudain, l'avare, qui a entendu leurs propos peu flatteurs, comprend tout l'odieux de sa conduite passée et se convertit pour l'avenir à la prodigalité : nous ne le reverrons pas dans ce nouveau personnage.

On voit par cette analyse que la pièce ne doit pas être bien intéressante à la représentation ; elle ne l'est même pas pour qui suit le spectacle de son fauteuil. L'exposition dure au moins jusqu'au milieu du troisième acte, c'est-à-dire exactement la moitié de la comédie. L'action, une fois commencée, ne se hâte pas vers le dénouement : elle se repose encore pendant la meilleure partie du quatrième acte. Au cinquième en revanche, elle se précipite avec une allure qu'on a peine à suivre. On dirait d'un appareil à surprise qu'on tourne et retourne longtemps sans découvrir le ressort, qui soudain se déclenche et part, au nez du manipulateur interdit. On me dira qu'il en est ainsi dans notre théâtre classique, qu'il ne se passe absolument rien dans les deux premiers actes du *Misanthrope*, de l'*Avare* ou du *Tartuffe*, qu'ils sont tout remplis de conversations plus ou moins plaisantes, dont le seul but est de poser les principaux personnages, surtout celui qui tient le centre du théâtre. Mais quel est le héros de celui-ci, le protagoniste, sur qui doit se concentrer notre attention ? N'y a-t-il pas dix personnages d'importance à peu près égale, et ne faudrait-il pas au moins six ou sept actes pour nous renseigner exactement sur « l'humeur » de tous ? Mais surtout sont-ils assez intéressants pour qu'on puisse attendre l'intrigue, à les écouter causer entre eux ? D'ailleurs la comédie de Jonson n'est pas une comédie de caractère, ou du moins n'est pas que cela : c'est aussi, c'est surtout, semble-t-il, une comédie d'intrigue. Le titre, en tout cas, paraît le laisser entendre. Au rebours de la comédie précédente, où chacun agit normalement « suivant son humeur », le poète nous annonce une pièce où chacun agira contre son caractère ou s'en dépouillera complètement. Le titre nous laisse le choix entre ces deux interprétations. Si la première est juste, nous devons attendre une farce où l'auteur amènera chacun des personnages à agir momentanément à l'inverse de son naturel ; et c'est à lui d'inventer d'ingénieuses combinaisons d'événements, vraisemblables ou fantaisistes, qui obligeront par exemple un avare à se dépouiller d'une grosse somme d'argent ou un mari jaloux à confier sa femme à celui qu'il en sait amoureux. Si au contraire le poète, plus ambitieux, veut nous montrer une évolution de caractère, un bourru, si l'on veut, ou quelque misogyne, finissant par abdiquer ses théories moroses aux pieds d'une jolie femme, nous aurons une comédie toute en fines nuances et savantes gradations, comme certaines pièces de Marivaux et de Musset. C'est au second parti que Jonson s'est rangé. Mais ce qui est faisable avec

un, deux, trois personnages au plus, devient impossible au delà ; et notre poète, en voulant diriger l'évolution de dix « humeurs » différentes, a prouvé une fois de plus la vérité du proverbe, qui déconseille de trop embrasser. En fait, il a été forcé de substituer une brusque révolution à une évolution lente ; et au lieu d'une étude psychologique, nous n'avons qu'une intrigue assez embrouillée. Peu importerait d'ailleurs, tous les genres étant bons, si cette histoire était amusante ; mais elle est peu vraisemblable et dénuée d'intérêt. Le changement d'attitude réciproque du marchand Deliro et de sa coquette de femme était assez plausible, et la situation nouvelle où ils se trouvaient vis-à-vis l'un de l'autre aurait très bien pu être développée. La confusion de Saviolina, démasquée de son bel esprit, était amusante, et l'on comprend que Fastidious Brisk et son singe Fungoso renoncent, l'un par force, l'autre par raison, à ces élégances qui les ont mis si mal en point. Encore faut-il beaucoup de bienveillance pour ne pas s'étonner de cette lueur de jugement tardive dans l'esprit du jeune étudiant. Mais que dirons-nous de Sordido l'accapareur, qui retourne brusquement sa casaque rapiécée d'avare et fait vœu de jeter désormais l'argent par les fenêtres ! Pourquoi ? Parce qu'il a entendu deux ou trois paysans s'exprimer sur son compte, en des termes qui ne devraient pas l'étonner pourtant ! Il faut croire que cette seconde, passée la corde au cou et les jambes ballantes, change terriblement le point de vue ! Tout de même, admettons que cette brusque conversion ne provienne pas d'un affaissement momentané du système nerveux ; supposons qu'elle dure : croyez-vous que leurs mésaventures auront guéri Sogliardo de sa bêtise et Shift de sa vantardise, Puntarvolo de sa bizarrerie et Carlo de sa méchanceté ? J'imagine que notre poète connaissait trop bien la nature humaine pour ne pas se payer de telles illusions : il faut plusieurs années d'écoles pour corriger les méchants et les sots. Il reste donc une intrigue assez gauchement agencée, peu vraisemblable dans certains détails et sans intérêt dans l'ensemble. Heureusement, disons-nous, c'est l'accessoire : Jonson va se rattrapper par la peinture des caractères.

Ici encore notre attente sera trompée. Nul ne sait mieux que notre auteur suivre un personnage : le *sibi constet* est comme sa devise, et jusqu'au moment où leur « humeur » brusquement se retourne, il n'en est pas un qui fasse un geste ou dise une parole contraire à l'idée qu'on nous en a donnée d'abord. Mais ici tout pèche par la

base : on ne bâtit pas sur le sable, et tous ces caractères solidement construits reposent sur un postulat inadmissible. Ils sont tous — ou presque tous — invraisemblables. Les seules exceptions — laissant de côté les deux femmes, dont le rôle est très court — sont Fastidious et ses deux admirateurs, Sogliardo et Fungoso, auxquels on peut ajouter, si l'on veut, le cavalier Shift. Ce « *Jack of all trades* », qui change de nom suivant le métier qu'il exerce, est un type assez amusant, et l'on peut regretter que le poète trop pressé n'ait fait que l'esquisser en silhouette. Il est vrai que c'est seulement une réplique de l'admirable Bobadil, un Bobadil peu scrupuleux. Comme lui, il est grand amateur de tabac ; même il fait profession d'enseigner l'art de fumer, comme l'autre celui de se battre. Il est un peu bretteur aussi et adresse volontiers en public des paroles de reconnaissance à sa rapière; mais sa bravoure cède volontiers devant celle des autres, et nous le verrons se mettre à genoux pour renier humblement les vols dont il acceptait naguère si allègrement la paternité. Si le cavalier Shift a certains traits de Bobadil, Fastidious Brisk appartient également à la même famille. Ce n'est plus un Bobadil interlope, c'est Bobadil dans le grand monde, Bobadil courtisan, muni d'une garde-robe éclatante et d'un certain crédit chez le banquier. Mais ce n'est point un brave, ni même un bravache ; lorsqu'il nous raconte ses duels, ce n'est pas pour étaler sa vaillance, c'est pour décrire le joli costume que l'épée de son adversaire a endommagé : son récit, tout émaillé de termes techniques, semble d'un couturier et non d'un escrimeur. La toilette, à vrai dire, est sa seule pensée ; et il change d'accoutrement au moins trois fois par jour. Il a fait des conquêtes avec ses seuls habits : « Il en eut trois une année qui rendirent trois nobles dames amoureuses de lui, trois autres qui défirent la réputation de trois élégants, et trois autres aussi qui gagnèrent à d'autres seigneurs des veuves de trois mille livres ! » En un mot, c'est le Bobadil des dames. Il a toujours le nom de la Cour sur les lèvres et il y obtient, à l'en croire, d'étonnants succès. Les seigneurs les plus distingués veulent accaparer sa conversation, et les dames les plus séduisantes se disputent ce cœur élégant. C'est la jarretière de l'une qui tient son épée, le ruban de l'autre sa dague ; mais il réserve ses faveurs, comme il sied, à celle qui détient le sceptre de l'esprit. On nous fait assister à une de ses visites chez sa belle maîtresse : on le voit, ne sachant que dire, essayant de suppléer aux idées qui ne viennent pas par des bouffées de sa pipe : Saviolina,

agacée, finit par se moquer de lui et le traiter de « bécasse » à son nez. On découvre ensuite, il est vrai, que la belle est aussi sotte que prétentieuse ; mais cela n'est pas pour réparer la réputation de notre « dandy » ! En somme, ce Brisk est une amusante figure, qui rappelle les petits marquis de Molière et qui les vaut bien : les mille petits traits épars qui le caractérisent ne sont pas moins divertissants que la jolie scène entre Acaste et Clitandre à l'acte III du *Misanthrope*, et la façon dont ils sont présentés a le mérite au moins d'être plus dramatique.

Si le cavalier Shift et Fastidious Brisk sont proches parents de Bobadil, Sogliardo et Fungoso sont des cousins de master Stephen ; seulement le premier n'est venu que tard à la ville, tandis que l'autre a été admis de bonne heure à en contempler les élégances. C'est le type toujours actuel du fils de paysan, qu'on envoie pour étudier à la capitale et qui ne dépense pas à meubler sa bibliothèque l'argent qu'on lui envoie à cette intention Ces beaux écus que son père s'arrache du cœur, Fungoso les emploie à acheter des éperons et des nœuds d'épaule ; son rêve serait d'avoir un costume tout pareil à celui de Brisk, et, vanité de la mode humaine ! il vient à peine de s'en revêtir que l'autre en arbore un nouveau. La douce naïveté de ce jeune imbécile, ses déceptions, son désespoir quand on ne remarque pas son bel habit neuf, ou que son idéal paraît dans un accoutrement différent, tout cela fait un fantoche bien divertissant. Sogliardo, lui aussi, est assez drôle : c'est le rustaud qui se fait initier aux belles manières, mais qui lâche à tous moments d'énormes bourdes et se laisse duper par le premier intrigant venu. D'ailleurs ce n'est qu'un personnage de second plan, indiqué seulement à grands traits ; et il est dommage que l'auteur n'ait pas donné plus de développement à ce rôle de paysan parvenu. En revanche, il faut regretter qu'il en ait tant donné à certains autres ; je ne parle pas seulement de Macilente, l'éternel envieux, et de Carlo, l'éternel bouffon, qui n'ont point de rôle à proprement parler et qui sont là uniquement pour faire mouvoir les autres. Mais lorsqu'on voit le poète s'attarder à décrire les « humeurs » de Sordido, de Deliro, de Puntarvolo, on se demande avec inquiétude s'il jouit de tout son bon sens. Les propos froidement cruels qu'il met dans la bouche de l'un, les folies qu'il prête à l'autre, les extravagances qu'il donne au troisième, dépassent tellement toute vraisemblance qu'on ose à peine en croire ses oreilles. On se refuse à penser que le même homme a pu écrire

le rôle exquis de Bobadil et toutes ces scènes d'un mortel ennui.

En résumé, *Every Man out of his Humour* est une pièce bizarre et déconcertante. A la première lecture, on la trouve ennuyeuse, quoique certaines parties, les monologues de Macilente par exemple, soient d'un admirable écrivain, et plusieurs scènes du meilleur comique. La seconde fois, elle paraît plus intéressante, bien qu'on n'arrive pas à se réconcilier avec plusieurs des personnages. A vrai dire, ce n'est pas une comédie ; et Jonson, qui l'intitule « Satire comique », semble l'avoir compris. Mais on en relira toujours avec un vif plaisir certains passages, qui sont d'admirables satires dialoguées, où les personnages peignent eux-mêmes leurs ridicules par la bêtise de leurs propos. Il n'est pas de pièce qui se prête mieux à être découpée en morceaux choisis, n'étant guère en somme qu'une suite de scènes indépendantes, enfilées négligemment sur la plus ténue des intrigues Les plus jolies pages sont celles où paraissent les deux élégants, la visite chez Saviolina, celle surtout où cette dernière voit sa sotte prétention mise au jour. « Molière, dit de celle-ci M. Swinburne, ne l'aurait pas traitée beaucoup mieux [1] » ; et, de fait, ce grand éloge est à peine exagéré. Quant aux autres, elles ne sont pas médiocrement amusantes ; on dirait autant de conversations réelles, prises sur le vif et transcrites directement, ou du moins très peu arrangées, délicieusement naturelles. Il faut être reconnaissant à Jonson de nous avoir montré ce qu'étaient les « dandies » de son temps, de nous avoir prouvé que si les modes changent, ceux qui les font sont toujours pareils.

* * *

Acte I. Scène i. — Dans la campagne.

Macilente (*entrant, avec un livre*). — *Viri est fortunae coecitatem facile ferre!* | Tu as raison, Stoïque ! mais en quel point du vaste monde | respire donc l'homme qui saura commander ainsi à son sang, à ses affections ? Pour moi, | je m'efforce en vain de guérir mon âme blessée ; | tout cordial que mon esprit lui offre | se change en corrosif et le ronge plus profondément. | Il n'y a point de saveur en cette philosophie ; | c'est comme une potion qu'on devrait boire, | mais dont la seule vue tourne l'estomac. | Je ne suis pas de ces cyniques pelés qui prétendent | que le seul bonheur est dans la pauvreté, | ni non plus de ces imbéciles patients qui vont | chantant : « Mon royaume

1. *A Study of Ben Jonson*, page 18.

est à moi, c'est mon âme ! » | Quand mon ventre affamé, efflanqué, crie la faim, | je regarde le monde et j'y vois | mille objets qui font remonter mes yeux injectés de sang | jusque dans mon cerveau ! Là quand je me considère, | ayant d'abord remarqué que celui-ci est grand, | puissant et redouté ; celui-là aimé et en faveur, | le troisième réputé sage et savant, le quatrième riche, | et partant honoré ; le cinquième admirablement beau ; | le sixième admiré pour ses chances conjugales ; | quand je vois tout cela, dis-je, et que je me regarde, | je voudrais que mes organes de vision se fendent | et que ma douleur, comme une puissante machine, lance au dehors | mes paupières, comme deux globes de feu grégeois, | pour dissoudre l'ordre imparfait des choses ! | Ah ! ce sont des pensées qui m'ont transpercé le cœur, | et souvent dans l'ardeur de la conception, | une froide sueur a perlé sur ma face, | comme des gouttes de rosée sur un bloc de glace !

[Cordatus. — Heureuse allusion aux vers du poète

> Invidus suspirat, gemit incutitque dentes,
> Sudat frigidus, intuens quod odit.

Mitis. — Silence donc, vous interrompez la scène !]

(*Entrent Sogliardo et Carlo Buffone*)

Macilente. — Paix ! Qui sont donc ceux-là ? Je vais m'étendre un moment jusqu'à ce qu'ils soient passés ! (*Il s'étend.*)

[Cordatus, — Monsieur, remarquez ce galant, je vous prie.

Mitis. — Qui est-ce ?

Cordatus. — Une oie domestique : vous allez le voir tout de suite. Ecoutez.]

Sogliardo. — Voyez-vous, Carlo, voilà quelle est maintenant mon humeur. J'ai des terres et j'ai de l'argent, mes parents m'ont laissé riche et je veux être gentilhomme, quoi qu'il m'en puisse coûter !

Carlo. — C'est une résolution de gentilhomme !

Sogliardo. — Oui, quand j'ai mis une humeur dans ma tête, je suis comme l'aiguille du tailleur, je passe à travers tout ! Mais pour ce qui est de mon nom, signior, qu'en pensez-vous ? Ne conviendra-t-il pas à un gentilhomme quand j'aurai ajouté le signior ?

Carlo. — Voyons : quel est-il ?

Sogliardo. — Signior Insulso Sogliardo ! Cela ne sonne pas trop mal, je pense.

Carlo. — Cela sonne admirablement ! Ma foi, si tout le reste s'accorde aussi bien, vous pourrez très bien passer pour gentilhomme ; je connais beaucoup de Sogliardos qui sont gentilshommes.

Sogliardo. — Certes ! Et avec ma fortune, je puis fort bien être aussi juge de paix !

Carlo. — Et agent de police avec votre esprit ! (*à part*.)

Sogliardo. — Toutes les fermes que nous avons passées et tout ce que vous voyez ici m'appartient.

Carlo. — Ce sont là autant de degrés qui conduisent à la noblesse ! Mais, Sogliardo, si vous avez une telle envie de devenir gentilhomme, il vous faut observer toutes les qualités, les humeurs et les talents du vrai gentilhomme.

Sogliardo. — Je le sais, Monsieur ; et s'il vous plaît de m'instruire, j'ai encore bien à apprendre, je vous jure !

Carlo. — Il suffit, Monsieur. Je vais y songer.

Cordatus. — N'est-ce pas excellent déjà?

Macilente (*à part*). — Corbleu ! Pourquoi faut-il qu'une pareille chèvre | soit riche ! Un imbécile ! un crétin fieffé, | qu'on peut percer à jour du premier coup d'œil ! Pourquoi a-t-il des terres, | des maisons, des seigneuries ? Ah ! j'aurais bonne envie de manger mes propres entrailles | et de précipiter mon âme au fond de la terre !

Carlo. — D'abord, pour être un gentilhomme accompli, à la mode de notre temps, il faut cesser d'habiter la campagne et s'installer complètement à la ville pour vivre parmi les galants ; là pour votre première apparition il ne serait point mauvais que vous changiez quatre ou cinq cents acres de vos meilleures terres contre deux ou trois coffres remplis d'ajustements — vous n'avez pas besoin pour cela d'aller trouver un magicien. — Ayez bien soin aussi de ne hanter que ceux qui représentent la fleur printanière de la mode et qui sont le plus éloignés du vulgaire ; étudiez leurs gestes et leurs façons en toute occasion ; apprenez à jouer au primero et au passage, et chaque fois que vous perdrez, soyez muni de deux ou trois jurons bien personnels, que nul autre n'emploie. Mais surtout ne manquez pas de faire mille protestations à propos de votre jeu ; écriez-vous à chaque coup : « Sur mon honneur ! Foi de gentilhomme ! » ; je vous assure que vous pouvez le faire en toute conscience !

Sogliardo. — Dieu ! que cela est admirable et rare ! On est forcément un parfait gentilhomme, quand on a toutes ces qualités ! Continuez, je vous en prie, continuez !

Carlo. — Vous devez aussi vous efforcer de manger proprement à votre pension : prenez un air mélancolique et mâchez un cure-dents, quand vous ne pourrez point parler ; si vous allez au théâtre, faites le fantasque, prenez une figure empesée, le front plissé comme une botte neuve ; ne riez que de vos bons mots, et toujours comme les gentilshommes. C'est là un talent particulier qu'il vous faudra étudier.

Sogliardo. — J'y tâcherai, Monsieur.

Carlo. — Oui. Il faut vous asseoir sur la scène et vous moquer de tout ; la seule condition est d'avoir un bon habit.

Sogliardo. — J'en aurai un rien que pour ça, Monsieur !

Carlo. — Oui, vous vous inventerez des parents et des alliés dont vous parlerez à tout propos.

Sogliardo. — Inventer ! Non, Monsieur, je n'en aurai nullement besoin : j'ai des parents dans la Cité dont je puis parler. J'ai une nièce qui est la femme d'un marchand, et un neveu, le fils de mon frère, qui est au barreau.

Carlo. — Oui, mais il faut vous dire allié à des courtisans et de grands personnages. Et quand vous allez souper ou dîner avec des étrangers, ayez soin de retenir un grand gaillard avec une chaîne (peu importe si elle est de cuivre) : il vous apportera des lettres qui seront censées venir d'un lord ou d'un chevalier ou d'une dame, avec cette adresse : « A mon noble et distingué et vénérable ami et cousin Signior Insulso Sogliardo ». Ne craignez pas d'abu-

ser. Puis, tandis que vous demandez au messager des nouvelles détaillées sur leur santé par exemple, un de vos familiers que vous amènerez avec vous pour cela, brise le cachet en manière de plaisanterie et lit la lettre tout haut à la table ; alors vous prenez un air indigné de cette offense impardonnable, comme s'il avait déchiré les couleurs de votre maîtresse ou soufflé sur son portrait ; et vous mettez autant d'ardeur à la querelle que si vous vouliez le provoquer.

Sogliardo. — Attendez, je n'aime pas trop cette humeur provocatrice ! On pourrait me prendre au mot ! Mais j'ai une idée que je vais vous dire. Je saisirai l'occasion où il me faudra envoyer un de mes habits chez le tailleur pour en faire réparer la poche par exemple, et j'aurai soin d'y laisser une de ces lettres dont vous parlez, le cachet rompu et toute ouverte Le tailleur la lira et publiera ce que je vaux, mieux que vingt de vos galants.

Carlo. — Mais alors vous devez affecter un extrême mécontentement pour la négligence de votre valet.

Sogliardo. — Oui, certes, et je le battrai ; j'aurai un homme tout exprès !

Macilente (*à part*). — Tu le peux : tu as de la terre et des écus ! Injustice du sort !

Carlo. — Sapristi ! j'oubliais ceci : il vous faut dès l'abord vêtir galamment vos gens et leur donner des livrées bigarrées avec des galons d'or pur. Ce n'est point en somme de l'argent perdu, car quand ils manqueront de pain, ils pourront les découdre et les mettre en gage.

Sogliardo. — Tout de même, c'est une dépense, et l'on court risque de s'endetter.

Carlo. — Vous endetter, Monsieur ! mais rien n'est meilleur pour votre crédit : par le temps qui court, c'est une excellente politique que d'avoir beaucoup de dettes !

Sogliardo. — Comment cela, mon bon Monsieur ? Je ne demande pas mieux que de pratiquer cette politique.

Carlo. — C'est bien simple. Lorsque vous lui devez une grosse somme, votre créancier vous regarde avec autant d'estime que s'il vous était redevable de quelque grand bienfait ; il tremblera de vous donner le moindre sujet d'offense de peur de perdre son argent. Je vous assure que dans notre siècle il n'y a pas de serviteur plus souple et plus obséquieux envers son maître qu'un créancier vis-à-vis d'un noble débiteur. Et si de temps en temps vous lui payez la moitié ou le quart de votre dette, il reçoit cet accompte avec autant de joie que si vous lui donniez des étrennes.

Sogliardo. — Je vous entends, Monsieur : j'emprunterai afin d'acquérir du crédit.

Carlo. — Fort bien, mais gardez-vous d'avoir commerce avec des banqueroutiers, de pauvres besogneux toujours exposés à la prison ; ce sont d'impudents coquins, des esprits turbulents, qui ne s'inquiètent point de susciter aux gens de violentes tragédies et ne se font point scrupule de dépouiller un pauvre gentilhomme pour faire leur fortune. Parlez-moi de ces richards qui ont dormant dans leurs comptoirs tout l'or du monde ou à peu près : ils sont dix fois plus traitables ! La crainte, l'espoir, une certaine pudeur les empêchent d'outrager les gens. Tout ceci, bien entendu, ne regarde point

vos domestiques : si vous voulez les bien vêtir, il ne vous en coûtera pas un sou.

Sogliardo. — Non ? Comment donc m'y prendrai-je pour les entretenir ?

Carlo. — Les entretenir ! Eh ! morbleu ! ne peuvent-ils s'entretenir tous seuls ? Ce ne sont pas des agneaux, j'imagine. Vous allez dans des maisons où l'argenterie, les parures, les bijoux et tous les articles de luxe sont négligemment laissés à portée des visiteurs ; et si j'étais de vous, les Mercures qui vont à ma suite n'oublieraient pas qu'ils ont des doigts pour s'en servir.

Sogliardo. — Cela n'est pas très bien, il me semble

Carlo. — Alors gardez-les une quinzaine de jours environ, et quand le monde les aura vus suffisamment, vous pourrez les renvoyer et ne conserver qu'un petit laquais, cela suffira.

Sogliardo. — Non, je ne tiens pas aux petits laquais ; je veux avoir de grands laquais, si j'en ai ; et je leur donnerai des habits, c'est mon humeur ; mais il me faut une marque distinctive.

Carlo. — Eh bien, puisque vous allez à la Cité, vous n'avez qu'à en acheter une : je vous mènerai quelque part où vous pourrez vous en payer une à votre choix

Sogliardo — Vraiment !

Carlo. — Sans doute : vous n'aurez qu'à vous faire prendre mesure et l'on vous fera des armes dans le style qui vous conviendra.

Sogliardo. — Ma parole, Monsieur, je vous remercie ; je veux, cette fois, pour satisfaire mon humeur, me montrer généreux et me payer les armoiries les plus prodigieuses !

Macilente (*à part*). — Torture et mort ! brisez-moi d'un coup la tête et la cervelle | pour être délivré de mes pensées toujours en conflit ! | Qui peut endurer de voir la fortune aveugle s'engouer ainsi, | s'énamourer de cette touffe de gazon poudreux, | de cette motte de boue, de ce mousseron détestable ? O Dieu ! | Je deviendrais fou de rage rien qu'à voir sa générosité pourrie qui engendre | ces roseaux, ces champignons de la noblesse, | qui poussent une belle nuit pour envahir les honneurs et les places !

Acte V. Scène ii. — Un appartement dans le palais.

Saviolina, Puntarvolo, Fastidious Brisk et Fungoso.

Saviolina. — Je vous croyais, Monsieur Puntarvolo, parti pour votre voyage.

Puntarvolo. — Chère et aimable Dame, vos divines beautés m'enchaînent à de tels devoirs que je ne puis partir quand je voudrais.

Saviolina. — Voilà parler en courtisan, Monsieur ; mais dites-moi comment je pourrais voir votre chien et votre chat ?

Fastidious. — Son chien est dans la cour, Madame.

Saviolina. — Et votre chat ? Vous osez donc l'abandonner, Monsieur ?

PUNTARVOLO. — Il a mal aux yeux, Madame, et garde la chambre ; mais je l'ai laissé sous bonne garde : il y a deux de mes valets pour le soigner.

SAVIOLINA — Je vous donnerai de l'eau pour son mal. Quand partez-vous, Monsieur ?

PUNTARVOLO. — Vraiment, chère Madame, je n'en sais rien.

FASTIDIOUS. — Il est resté, Madame, pour présenter à votre jugement aiguisé le gentilhomme le plus courtois, le mieux doué que Votre Seigneurie ait jamais rencontré

SAVIOLINA. — Où est-il, cher Monsieur Brisk ? Ce n'est point celui-là ? (*montrant Fungoso*).

FASTIDIOUS. — Non, Madame. Celui-ci est un cousin de Justice Silence.

PUNTARVOLO. — Je vous en prie, permettez-moi, Monsieur, d'en faire l'éloge. C'est un gentilhomme, Madame, doué de qualités si rares et si admirables que je ne connais pas son pareil en Europe, je le déclare hautement ! Il est extrêmement vaillant, très instruit de toutes choses et il a tellement voyagé qu'il peut, dans la conversation, vous faire le portrait vivant de toutes les cours qu'il y a au monde ! Il parle toutes les langues avec une pureté de diction, et une aisance dans l'accent qui tiennent du prodige ; et pour son esprit, c'est le plus fécond, le plus plaisant, le plus merveilleux qui se puisse voir : rien de pareil n'entra jamais dans la concavité de mon oreille !

FASTIDIOUS. — Tout cela est bien vrai, Madame ; mais il a un extérieur qui n'est pas des plus séduisants.

PUNTARVOLO. — Ses voyages en effet lui ont un peu gâté le teint !

SAVIOLINA. — Hé, Monsieur ! il ne faut pas croire que tout le monde naisse avec les mêmes avantages que mon cavalier servant, master Brisk !

PUNTARVOLO. — Mais ce qui dépasse tout, Madame, c'est qu'il sait imiter si parfaitement toute espèce de personne, pour l'allure et les gestes et les attitudes...

FASTIDIOUS. — Particulièrement les rustres et les paysans ! C'est au point qu'il est impossible, eût-on l'esprit le plus aiguisé, de discerner en lui aucune étincelle de gentilhommerie, lorsqu'il lui plaît de prendre un pareil rôle.

SAVIOLINA. — Oh ! Monsieur Brisk, n'ayez point l'esprit si despotique, que de vouloir confiner celui des autres dans les limites du vôtre ! Quoi ! Ne pas retrouver trace en lui du gentilhomme, s'il l'est réellement ?

FUNGOSO. — Vraiment, chère Madame, je crois bien que vous ne pourriez pas !

SAVIOLINA — Allons donc ! Est-ce que je ne découvre pas en vous des traces de noblesse ?

PUNTARVOLO. — Oui, Madame, c'est bien un gentilhomme et même un fêtard !

FUNGOSO. — Sans doute ! Et je crois bien, Madame, vous avoir rencontrée à nos fêtes !

SAVIOLINA. — C'est probable en effet. Mais je voudrais bien voir ce prodige dont vous me parlez. Peut-on se procurer ce spectacle pour une somme raisonnable ?

PUNTARVOLO. — Oui, Madame, il sera ici dans un moment.

Saviolina. — Et nous le verrons faire le rustaud ?

Fastidious. — Bien certainement, chère Dame. Tenez, le voici justement ! (*Entrent Macilente et Sogliardo.*)

Puntarvolo. — C'est lui ! Je vous en prie, observez-le bien.

Saviolina. — Vrai Dieu ! Il tient bien son rôle !

Puntarvolo. — Admirez donc sa révérence !

Sogliardo. — Comment va, ma douce Dame ? *Chaude et moite* ? Ardente et belle ?

Saviolina. — Belle, si vous voulez, mais non point si ardente !

Sogliardo. — Hé ! hé ! cela vous plaît à dire ! Et comment va ma douce Dame ? Cette petite santé ? *Bona roba, quaeso, que novelles* ? L'exquise créature !

Saviolina. — C'est parfait ! Mais, Messieurs, c'est donc là l'homme qu'on ne saurait déchiffrer ? Il faut avoir vraiment l'esprit bien obtus pour ne pas distinguer en lui le gentilhomme !

Puntarvolo. — Vous trouvez, vraiment, Madame ?

Saviolina. — Moi, Monsieur ! Mais si vous aviez la moindre connaissance des choses de la cour, rien qu'à l'allure de son œil et à la force intérieure qui anime sa physionomie, vous auriez aperçu la feinte aussi clair que le jour à midi ! Mes bons amis, si vous vouliez mettre ma perspicacité à l'épreuve, il ne fallait pas me dire que c'était un gentilhomme ! Il fallait me le présenter comme un rustaud, et vous auriez vu alors si je sais percer les gens à jour !

Fastidious. — Pardieu ! Madame dit vrai, chevalier ! Madame a raison ! Mais ne joue-t-il pas le rustre au naturel ?

Puntarvolo. — Oh ! pour cela, elle ne saurait prétendre le contraire ! Elle a trop de jugement !

Saviolina. — Sans doute, pour un gentilhomme l'imitation n'est pas mauvaise ; mais je vous garantis qu'il jouerait son rôle de gentilhomme beaucoup mieux que celui de manant.

Fastidious. — Il est vraiment étrange que Madame ait su si bien le pénétrer !

Puntarvolo. — Oui, n'est-ce pas ?

Saviolina. — Mais il n'est rien de plus facile ! Comment ne pas le deviner ?

Fungoso. — Pour moi, j'en suis émerveillé !

Macilente. — Comment, Messieurs ! Madame a su le déchiffrer ?

Puntarvolo — Admirablement ! au delà de toute attente !

Macilente. — Est-ce possible ?

Fastidious. — Elle a découvert en lui les marques les plus infaillibles du gentilhomme !

Saviolina. — Hé, Messieurs ! laissez-moi rire ! C'était donc un complot, et vous vouliez éprouver mon jugement en fait d'éducation ?

Macilente. — Ne nous méprisez pas trop, Madame, bien que vous ayez à si haut point ce don de perspicacité ! Et si pourtant ce n'était pas du tout un gentilhomme, mais un véritable rustre ?

Puntarvolo. — Qu'en dites-vous ? Est-ce que Sa Seigneurie ne serait pas alors « hors de son humeur » ?

Fastidious. — Oui, mais elle sait très bien qu'il n'en est rien !

Saviolina. — Dites tout de suite que ce n'est pas un homme ! Non, si Vos Seigneuries pouvaient me duper de la sorte, elles seraient plus habiles qu'elles n'en ont l'air !

Macilente. — La vérité, Madame, est que c'est véritablement un rustre, et de père et de mère : je vous en donne l'assurance.

Saviolina. — Vous voulez vous moquer de moi !

Macilente. — Mais regardez donc ces mains : elles vont vous convaincre ! Voyez cette paume, Madame !

Sogliardo. — Oui, c'est d'avoir tenu la charrue !

Macilente. — La charrue ! Vous l'entendez ? Aviez-vous aussi discerné cela en lui ?

Fastidious. — Ma foi, non ! Elle a vu en lui le gentilhomme, aussi clair que le jour ! Elle l'a pénétré du premier regard !

Macilente. — En vérité, je suis navré que la vue de Votre Seigneurie ait été si soudainement frappée !

Saviolina. — Ah ! vous êtes de jolis bassets !

Fastidious. — Hé quoi ! elle s'en va !

Sogliardo. — Hé ! attendez donc, douce Dame ! *Que novelles ? Que novelles ?*

Saviolina. — Taisez-vous, benêt, taisez-vous ! (*Elle sort furieuse.*)

Fastidious. — Suivons-la, battons le fer tandis qu'il est chaud !

Puntarvolo. — Venez, sur mon honneur, nous la ferons rougir devant toute la cour ! Ma rate éclate à force de rire !

IV

La pièce qui suivit *Every Man out of his Humour* était également dénommée « Satire Comique », et on y trouve en effet encore moins de qualités dramatiques que dans la précédente [1]. Elle est intitulée

1. La pièce, inscrite au S. R. à la date du 23 mai 1601, a été publiée la même année par Jonson lui-même. Elle est intitulée : « *Narcissus or the Fountain of Self-Love ; or Cynthia's Revels, Written by Ben Johnson* ». Ce quarto (W. Burre) a pour épigraphe :

> Quod non dant proceres, dabit histrio ;
> Haud tamen invideas vati quem pulpita pascunt.

Elle est remplacée dans le folio par celle-ci : « Nasutum volo, nolo polyposum ». Il est dit également dans le folio qu'elle a été jouée à Blackfriars par les Enfants de la Chapelle. Suivant M. Fleay, elle aurait été donnée vers le mois d'avril 1600 (*B. Chron.*, I, 365). Small estime, avec raison selon moi, qu'elle a dû être jouée plus tard, vers la fin de l'année. Les ennemis de Jonson lui reprochaient de mettre un an à faire une pièce, et sa dernière comédie datait de février ou mars 1600. Une allusion à Essex dans un passage du cinquième acte (G.-C. I, 201) reporterait la comédie à février ou mars 1601 ; mais l'argument n'est pas inattaquable, le passage en question ayant pu être ajouté après coup.

Narcisse ou *la Fontaine d'Amour-propre* dans la première édition ; mais on la désigne en général sous le titre postérieur : *les Fêtes de Cynthia*. Si l'on s'en rapportait aux noms des personnages, l'action se passerait dans un pays vaguement grec, que l'auteur appelle le vallon de Gargaphie. Mais si l'on fait abstraction de cette nomenclature pédantesque, il reste une peinture assez curieuse, sinon très vive, de la cour d'Elizabeth, vue par un observateur qui ne flatte point. Ce que Jonson a voulu faire, il nous le dit en termes exprès dans sa dédicace : il veut nous montrer que ce qui constitue la beauté humaine, « ce n'est point de se poudrer, de se parfumer, ni de se frotter tous les jours à son tailleur, c'est d'avoir une âme lumineuse, qui rayonne à travers n'importe quel costume et qui n'a pas besoin du faux éclat des honneurs ou de la richesse pour augmenter sa propre splendeur[1] ». Nous allons voir comment il s'y est pris pour inculquer à ses contemporains ces nobles vérités.

Avant d aborder la pièce elle-même, il convient de dire un mot de la petite introduction qui la précède : l'idée au moins en est assez jolie. Avant qu'ait retenti le troisième coup, on voit trois des enfants qui seront tantôt les acteurs, faire irruption sur la scène en se bourrant de coups de poing : l'un d'eux porte le manteau qui sert d'insigne au prologue, mais les deux autres cherchent à le lui enlever pour s'approprier sa fonction. Ils conviennent enfin de tirer le manteau à la courte paille : le sort par exception favorise le droit, et il reste au premier occupant. Alors un des deux autres, furieux, s'avance au bord de la scène et raconte d'avance au public le sujet de la comédie, bien que les autres essaient de lui fermer la bouche. Puis, excité par eux cette fois, le jeune marmot, qui ne manque pas d'esprit, se met à singer les critiques improvisés, assis sur la scène, qui prétendent juger des œuvres qu'ils sont incapables de comprendre, du seul droit de leurs habits brodés. L'auteur en profite pour donner quelques conseils aux acteurs sur le choix de leur répertoire ; puis, par l'intermédiaire du Prologue, il sollicite l'attention du public, du ton hautain qui lui est coutumier ; et le rideau se lève enfin, après tout ce long préambule, sur le vallon de Gargaphie.

Nous avons d'abord entre Mercure et Cupidon un dialogue à la manière de Lucien, c'est-à-dire fort spirituel, mais peu respectueux

1. Voir la dédicace : « To the Special Fountain of Manners, the Court ». G.-C. I, 143. Elle a été ajoutée dans le folio de 1616.

pour les dieux de l'Olympe. Nous apprenons que Diane ou Cynthia (lisez Elizabeth) va donner de grandes fêtes pour montrer que sa haute vertu n'est pas ennemie des plaisirs honnêtes. Cupidon se propose d'y paraître, déguisé en page, pour faire quelques victimes en cette cour sévère, d'où il est d'ordinaire exclu ; et Mercure lui promet d'aller l'y rejoindre, quand il aura rempli le message dont Jupiter l'a chargé. Ce message s'adresse à la nymphe Echo, qui pleure toujours la mort de Narcisse et qui ne peut donner à sa douleur le dérivatif consolant des paroles, puisque Junon l'a privée de la voix. Jupiter l'autorise pour un moment à faire usage de sa langue ; elle en profite pour célébrer l'éloge de Narcisse et chanter un hymne à sa mémoire. Puis, avant de rentrer dans son mutisme obligatoire, elle maudit la fontaine fatale où périt son amant et où quiconque boira désormais deviendra aussitôt amoureux de lui-même : d'où le titre premier de la pièce. La malédiction ne tarde pas à avoir son effet : survient un certain Amorphus, qui n'a pas plus tôt goûté l'eau de la source qu'il entonne de ses talents un éloge dithyrambique. Il est interrompu dans son monologue par l'arrivée de Crités (l'Ariste de la pièce et le double du poète, comme on sait), accompagné d'Asotus, un jeune héritier des plus sots, qui, ébloui par la faconde et les grands airs d'Amorphus, sollicite aussitôt de Crités l'honneur de lui être présenté. L'autre, de son côté, manifeste aussi le désir de faire connaissance : et les voilà échangeant les compliments les plus bizarres, en attendant d'échanger, en gage d'amitié, leurs chapeaux ! Par malheur, celui d'Amorphus est très vieux, et Asotus vient d'acheter le sien le matin même ; mais il se console aisément quand Amorphus l'assure que c'est tout bonnement le « pétase » du célèbre Ulysse et lui promet en outre de le présenter tout à l'heure à ses amis les courtisans. Ils sont partis, et Crités, resté seul, s'emporte en invectives contre le vice et la folie. Sa harangue est écrite en beaux vers, vigoureux et pleins, mais la marche du raisonnement y est bien difficile à suivre !

L'acte suivant nous transporte à la cour. Mercure et Cupidon, devenus pages, échangent leurs impressions de nouveaux venus ; et le premier nous donne d'abord le portrait satirique d'un des courtisans ridicules, Hédon le voluptueux. Pour que nous puissions mieux juger de la ressemblance, l'original arrive, avec Anaïdes, son ami : ils se communiquent les jurons inédits et les répliques spirituelles, imaginés par eux durant la nuit, et s'arrangent entre eux

pour les placer tout à l'heure. Nous voyons que Mercure n'a point calomnié sa fatuité ; pour la symétrie sans doute, il nous donne maintenant le portrait d'Anaïdes l'Impudent. Surviennent nos originaux du premier acte, Amorphus et Asotus, qui font déjà une paire d'amis. Comme celui-ci vient à la cour pour la première fois, l'autre lui donne quelques conseils assez amusants sur l'importance de la mine en ce bas monde, et à la cour en particulier. Nos gens disparus, Mercure nous en fait le portrait, puis Crités traversant, sans autre raison, le fond du théâtre, cela nous vaut encore une description de caractère ; cependant, comme Crités représente Jonson, le mode en est cette fois des plus élogieux. Enfin les dames de la cour paraissent sous la conduite de Moria, leur gardienne, et tandis qu'elles bavardent de mille bagatelles et frivolités, Cupidon, prenant à son tour l'emploi de La Bruyère, nous donne de suite les portraits d'Argurion et de Moria, de Philautia et de Phantaste : cela fait neuf en quelques pages ! Maintenant que nous connaissons tous les acteurs, nous espérons naïvement que l'action va commencer.

Il n'en est rien pourtant. Nous voyons d'abord reparaître Amorphus et son inséparable Asotus. Celui-ci s'est laissé intimider une fois en présence des dames, et son patron lui donne de nouveaux conseils sur la conduite qu'il doit adopter s'il veut réussir à la cour. Entrent ensuite Anaïdes et Hédon, furieux contre le poète Crités, qui a fait manquer une de leurs plus ingénieuses plaisanteries. Comme il passe encore au fond de la scène, ils essaient de l'irriter par leurs ricanements et leurs sarcasmes ; mais l'autre ne paraît pas s'en émouvoir et continue tranquillement sa méditation. Après leur départ, Critès s'avance à son tour vers la rampe et exprime en beaux vers tout le mépris que lui inspire l'opinion de pareils imbéciles. Survient Arété, sa protectrice, qui essuie de sa part une longue, mais très vive et spirituelle description de la cour et des sots qui la peuplent. Arété l'exhorte à la patience et promet de parler de lui à Cynthia. Reviennent Amorphus et Asotus, prêts à entrer de nouveau au palais ; le patron fait répéter à son protégé les différentes formules de politesse ou de galanterie qu'il devra prononcer tout à l'heure : Asotus s'en tire assez bien et ils entrent. Nous arrivons au quatrième acte, et l'exposition n'est pas terminée !

Nous sommes à la cour. Toutes les galantes « Nymphes » sont réunies et devisent des uns et des autres : elles n'en disent pas beaucoup de bien. Elles sont en train de développer, d'ailleurs en fort bon

style, quel est leur rêve de bonheur à chacune, quand nous voyons entrer Hédon et Anaïdes d'abord, puis Amorphus et son élève. Suit un échange de compliments et de fadaises : le débutant est peut-être encore le moins ridicule. Ensuite ils se livrent à de petits jeux de société, qui ne sont rien moins que des « jeux d'esprit », bien qu'ils aient certaine ressemblance avec nos « petits papiers ». Hédon chante un petit madrigal ; Amorphus, piqué d'émulation, en chante un autre et nous conte en guise de préface les circonstances flatteuses qui l'amenèrent à le composer. Rentre Anaïdes furieux, qui injurie les autres comme un charretier : il est inquiet de ne pas voir revenir son page, qui n'est par parenthèse qu'une jeune fille déguisée. Reparaît ensuite Asotus qui était sorti un moment avec Moria ; il fait des déclarations à toutes les dames et leur distribue des souvenirs de très grande valeur ; Argurion, qui lui en avait fait présent, s'évanouit de douleur et on l'emporte. Enfin voici les pages qui reviennent ; on les avait envoyés chercher de l'eau à la fameuse Fontaine qu'Amorphus avait trouvée si exquise. Ils en boivent tous et deviennent aussitôt un peu plus contents d'eux-mêmes qu'ils n'étaient auparavant. Ici paraît Arété la Vertueuse : elle vient les avertir que Cynthia ne veut pas de jeux pour le moment, mais les engage à monter un « masque » qu'elle ira demander à Crités. Voilà peut-être la pièce qui commence : nous arrivons au cinquième acte !

Mercure vient de révéler à Crités sa présence sous le déguisement du page et lui demande de l'aider à confondre la sottise de ces courtisans vaniteux : l'autre ne se fait pas prier longtemps. Ici commence une scène terriblement longue que Jonson eut la malencontreuse idée d'ajouter à la pièce originale et qui rend ce cinquième acte deux fois plus long et plus ennuyeux. Les courtisans, en attendant que Cynthia paraisse, ont eu l'idée de faire passer à Asotus son brevet d'homme de cour. Amorphus, le grand conseilleur, donne à son disciple les derniers encouragements ; celui-ci d'ailleurs est plein de confiance. Arrivent les juges, qui sont naturellement tous nos courtisans ; on admet à entrer une simple bourgeoise, sœur de l'impétrant. Puis la cérémonie commence : on ne vit jamais rien de plus inepte. Mais on en a seulement exécuté la première figure lorsque arrive Mercure, déguisé en étranger ; il est accompagné de Crités qui sert d'interprète et sollicite pour lui l'honneur de briguer aussi le prix des Grâces. Amorphus se présente pour le lui disputer ; et il s'ensuit une série de compliments et de simagrées, se terminant par la

victoire du dieu, au grand courroux des autres, qui jurent de venger sur Crités l'honneur de la confrérie. Mais celui-ci, feignant de se prêter à leurs desseins, en profite pour les tourner en ridicule, et ils s'enfuient dans la plus grande confusion ! Resté seul avec Mercure, notre poète lui fait de l'humanité un portrait assez pessimiste, qui est interrompu par l'arrivée d'Arété : elle vient demander à Crités d'improviser un « masque » en l'honneur de la déesse. Il fait d'abord quelques façons puis il accepte, puisque c'est Arété qui le demande et le demande au nom d'Elizabeth, je veux dire de Cynthia. — C'est le masque qui remplit presque entièrement la dernière scène. Cynthia est venue prendre place sur le théâtre ; aussitôt la représentation commence. Cupidon paraît le premier sous le costume d'Antéros, suivi de quatre dames masquées qu'il présente à la déesse comme les attributs de la « Reine Perfection » ; puis c'est le tour de Mercure, toujours déguisé en page et flanqué de quatre gentilshommes qui représentent également différentes qualités de la déesse. Dans l'intervalle, l'auteur a été présenté à la souveraine ; puis, tandis que les danses se déroulent, Mercure et Cupidon causent sur le devant de la scène. Le dieu d'Amour a essayé ses flèches sur quelques-uns de ces couples brillants ; elles restent impuissantes à les déprendre d'eux-mêmes, depuis qu'ils ont bu à la Fontaine d'Amour-propre ; quant à Crités, il est invulnérable, puisque son cœur est à Arété. Cependant le masque est terminé. Cynthia adresse ses félicitations à l'auteur et ses interprètes, qu'elle invite à se démasquer. C'est alors seulement qu'elle les reconnaît : elle s'indigne de leur audace, chasse Cupidon, gronde Mercure, et laisse à Crités le soin de juger les autres, avec l'indulgence pourtant que l'occasion réclame. Le poète se montre bon prince, et les condamne seulement à aller en troupe jusqu'à la Fontaine du Savoir se purger de leur sottise en chantant la « Palinodie » de leurs anciennes « humeurs ».

De cette pièce, comme de la précédente, il a fallu faire une analyse longue et minutieuse ; précisément pour la même raison, qui est qu'il ne s'y passe rien. L'analyse d'ailleurs, qui n'avait d'autre ambition que d'être exacte, l'a montré suffisamment : cette pièce n'en est pas une. Je puis même dire qu'il n'existe pas, du moins à ma connaissance, une pièce aussi mortellement vide : les plus froides moralités du moyen âge offrent plus d'intérêt. Si l'on veut trouver *Every Man out of his Humour* une comédie mouvementée et attrayante, il suffit d'intervertir l'ordre des dates et de relire aupara-

vant *Cynthia's Revels.* Je rappelais tantôt le nom de La Bruyère : la pièce a l'air exactement d'un chapitre des *Caractères* découpé en scènes. Je défie l'homme le plus indulgent d'y découvrir même un semblant d'action : l'auteur seul a pu se payer d'une illusion pareille. Les personnages sont exactement à la fin du cinquième acte ce qu'ils étaient au début du premier ; l'eau de la Fontaine d'Amour-propre n'a pas sur eux d'effet appréciable, et si, comme on nous le fait espérer, la source d'Hélicon doit avoir quelque vertu salutaire, c'est après l'Epilogue et le rideau baissé. A y bien regarder pourtant, c'est peut-être le masque du cinquième acte qui forme le nœud de la pièce : c'est lui qui amène Cynthia sur le théâtre, venge Crités des insultes des sots et démasque l'indignité des courtisans ridicules. La pièce serait donc un masque, précédé d'un prologue ; mais le masque a cinq pages et le prologue une cinquantaine, et l'on y voit se dérouler toute la journée de chacun des personnages que les fêtes du soir doivent réunir. Cette étrange construction laisse à désirer.

On dira que, tout intérêt dramatique mis à part, une pièce ou, si l'on veut, une série de scènes où l'on retrouverait l'image exacte de la vie des courtisans d'Elizabeth, faite par un observateur scrupuleux et véridique, ne laisserait pas d'être intéressante. Mais ce n'est point ici le cas. Soit que Jonson fût dans une mauvaise passe, soit que le déguisement dont il était obligé d'affubler ses acteurs déroutât son talent réaliste et précis, jamais dans ses erreurs il ne s'est autant fourvoyé. Il est curieux de connaître les passe-temps saugrenus auxquels se livraient les seigneurs de la cour et les bizarreries qu'ils affectaient dans leur langage et leurs façons : plusieurs passages de la comédie sont des documents précieux pour l'histoire des mœurs. Mais la sottise continue ennuie : ces ridicules accumulés finissent par ne plus faire rire ; faute de point de comparaison, on en vient à trouver de l'esprit, relativement, à l'un plus qu'à l'autre de ces grotesques. En réalité, ils se ressemblent tous ; ils sont tous aussi fats, aussi vains, aussi méchants ; ils ne diffèrent entre eux que par de petites nuances à peu près imperceptibles. Le poète a cru leur donner des caractères bien tranchés et fait parler chacun suivant l'étiquette qu'il a collée à son chapeau : l'un est le voluptueux, l'autre l'impudent, et ils parlent en conséquence. Au fond, ils sont tous voluptueux, impudents, vaniteux, écervelés, brutaux, etc. ; mais, qui pis est, ce sont tous des fantoches, taillés dans le même tronc d'arbre. Amorphus « le voyageur » et Asotus « le novice » rappellent à Gif-

ford Bobadil et master Stephen : il est dans un jour d'indulgence ! Pour moi la ressemblance me paraît bien vague, bien lontaine ; peut-être Jonson a-t-il voulu utiliser quelques notes qu'il n'avait pu employer dans les comédies précédentes ; mais c'est Bobadil aux Enfers et master Stephen aux bords du Léthé. Le poète a eu raison de leur donner des noms grecs : ce sont les seuls qui conviennent à ces ombres falotes et sans consistance, qui s'évanouissent entre les doigts dès qu'on veut les toucher.

Ceci dit, je conviens que la pièce est admirablement écrite ; disons-le, c'est la mieux écrite de toute l'œuvre de Jonson. Eloge douteux et ambigu, si la rançon de ce mérite est le grave défaut d'action et d'intérêt On y trouve une des plus jolies chansons qu'il ait composées ; les morceaux de prose sont d'une concision et d'une pureté merveilleuses ; les passages en vers sont remarquables de vigueur et de noblesse, pour l'expression comme pour la pensée. On peut donner comme exemple des uns le joli dialogue qui ouvre la pièce entre Mercure et Cupidon, et des autres le tableau de la cour que Critès esquisse à grands traits pour l'édification d'Arété. Ce dernier dans l'original est une satire pleine de fougue et de belle venue. Mais vingt morceaux, fussent-ils de cette force, ne font pas une pièce, et il vaut mieux ne pas insister davantage sur cette erreur d'un grand écrivain.

Acte III, Scène i. — Un appartement a la Cour.

Amorphus et Asotus.

Amorphus. — Monsieur, ne vous laissez pas décontenancer et dégalantiser par ceci : il ne faut pas faiblir dès le premier désastre. Il en va du jeune courtisan grammairien comme de l'acteur novice, c'est chose courante d'être saisi, interloqué à la première entrevue, au premier début. Vous avez vu Anaïdes et Hédon, qui sont des galants bien plus exercés que vous : ils sont restés interdits, et cela doit vous consoler. Il n'y a pas la moindre honte à cela, non plus que pour un gentilhomme aventureux s'il fait une chute dans une gaillarde, ou pour quelque subtil politique s'il reçoit une bastonnade, qui lui vaut la réputation d'un homme fort usé au monde. Eh bien, votre tailleur a-t-il, oui ou non, fait remettre à votre appartement l'objet dont nous avons parlé ?

Asotus. — Je crois que oui.

Amorphus. — Allons, je vous prie, ne soyez point si aplati, si mélancolique. Relevez votre courage. Vous rachèterez tout cela par les compliments que je vous enseignerai pour tantôt. Où mangez-vous aujourd'hui ?

Asotus. — Où vous voudrez, Monsieur : peu m'importe !

Amorphus. — Eh bien, allons prendre un petit dîner léger, une tranche de caviar ou quelque chose de ce genre ; après quoi, nous irons à votre logis pratiquer quelques formes qui me reviennent en mémoire. Si vous aviez pu seulement reprendre vos esprits pour ramasser un bout de roseau quand vous ne saviez plus que dire, et l'agiter en l'air comme ceci, ou nettoyer vos dents avec ; ou bien si, vous retournant, vous aviez feint d'avoir quelque affaire avec votre page, pour lui dire un mot à l oreille, jusqu'à ce que vous fussiez remis, ou bien si vous aviez soudain trouvé quelque petite tache sur votre bas ; bref, n'importe quelle invention, pourvu qu'elle n'eût point tardé, vous aurait tiré de ce mauvais pas de la façon la plus gracieuse et la plus courtoise.

Asotus. — La peste les étouffe ! Je crois qu'il y avait sur moi un mauvais sort !

Amorphus. — Non, laissez-moi vous dire, je crois que vous n'êtes point assez audacieux ; vous devriez fréquenter les restaurants un mois encore, pour achever votre initiation ; et il ne serait point du tout mauvais pendant ce temps que vous continuiez, privément, à fréquenter chez Critès, ou quelque pauvre hère du même acabit, que vous alliez le visiter à son logis souvent, mais secrètement, et que vous le pressiez de requêtes pour qu'il vous fasse entendre quelque chose de lui.

Asotus. — Pardieu, Monsieur ! je n'ai jamais pu obtenir de lui qu'il me lise un seul de ses vers !

Amorphus. — Alors vous ferez sagement de vous mêler à ceux qui les lisent ; et quand vos oreilles seront frappées de quelque tournure nouvelle ou de quelque plaisanterie bien aiguisée, vous n'avez qu'à la recueillir : une mémoire aisée et prompte suffit à cela, et quand vous dînez ensuite en public, elle est devenue votre bien !

Asotus. — Mais jamais je ne saurai la répéter parfaitement, Monsieur !

Amorphus. — Peu importe, elle sortira estropiée ! Vous la jetterez dans la conversation courante, comme vous faites au *primero* des écus qui n'ont plus cours ; elle passera avec le reste !

Asotus. — Bien, Monsieur, j'essaierai !

Amorphus. — Bon ! Nous sommes pour l'esprit en un siècle fort peu scrupuleux, et l'on doit être extrêmement prudent ! Après cela vous irez à la cour, et vous vous essaierez d'abord avec la soubrette, puis avec la maîtresse. Supposez que l'on vous y retienne une couple de mois ou deux, pour louer des voitures à ces dames, ou pour les endormir l'après-midi en leur lisant de jolis pamphlets qui vous tiendront bien en haleine ; eh bien, cela pourra vous enhardir ensuite à quelque entreprise plus sérieuse ; et dans l'intervalle vous vous serez façonné aux allures dégagées et impertinentes !

Asotus. — Oui, mais si elles allaient me demander de leur faire des vers ? J'ai entendu qu'on en demandait à Hédon !

Amorphus. — Eh bien ! il y faut éprouver l'aptitude de votre génie. Si vous n'en découvrez point, cherchez-moi quelque bonne piste et achetez-en ; pourvu que vous payez pour le silence autant que pour les vers, vous pouvez en toute assurance les donner comme étant de vous.

Asotus. — Oui, et je me vanterai de connaître tous les meilleurs écrivains afin de me mettre en bonne posture.

Amorphus. — Faites plutôt semblant de ne pas les connaître, cela vaudra mieux. Oui, gardez-vous bien d'en nommer jamais un ou de vous en souvenir si on en parle. Et si la conversation tombe sur eux, hochez négligemment la tête, faites une grimace entre la tristesse et le sourire, plaignez-en quelques-uns, moquez-vous de tous et ayez soin de faire votre éloge; c'est le seul moyen sûr pour qu'on ne vous soupçonne de rien. Allons, vous reparaîtrez à la cour aujourd'hui, et vous retrouverez vos couleurs ; je commence à apercevoir en partie quelle fut la cause de votre défaite, défaite néfaste en effet : comme vous entriez par la porte, il y avait devant vous, sur la tapisserie, la carcasse d'un loup, c'est cela qui, surprenant votre œil brusquement, vous aura donné au cœur une fausse alarme ; qui vous a enlevé tout le sang de la face et qui a dérouté toute l'armée de vos esprits ; travaillez à l'oublier, je vous en supplie. Et rappelez-vous, comme je vous l'ai inculqué tout à l'heure, pour vous consoler, qu'Hédon et Anaïdes ont fait de même. (*Ils sortent.*)

Acte III, Scène ii — Un appartement a la Cour.

Critès et Arété.

Arété. — Eh bien, Critès, où avez vous donc passé la journée, | que vous ne fûtes point voir vos amis ?

Critès. — En un lieu, dame vénérée, où j'ai pu voir | la plus étrange comédie. On se serait cru à la cour | (je rêvais du moins que je la voyais) tant elle était bariolée, | peinte et diaprée comme un arc-en-ciel ; | jamais encore dans le temps ni l'espace, | pareil spectacle ne fut offert à mes yeux dégoûtés ! | D'ailleurs ma pauvre mémoire imparfaite ne saurait | non plus restituer à ma langue la moitié des phrases | que j'entendis rouler en cette chambre trop riche ! | Voici venir se pavanant un seigneur orgueilleux et pailleté, | qui paraît de trois mains plus haut que son toupet ; | il ne goûte que soi, il n'est aimable | et affectueux que pour soi ; s'il parle, | il est aussi obscur et ambigu que six oracles ; | il embrasse un ami comme s'il avait un point de côté ; | il se sert de chronique à lui-même et mange à peine, | tant il est occupé à s'enregistrer; il est suivi | de mimes, de bouffons, de procureurs, de parasites, | et d'un tas d'hommes aussi monstrueux. | Derrière lui paraît quelque marmouset trotte-menu, | fait d'un habit et d'un visage ; ses membres sont agencés | comme s'ils avaient un mouvement à eux | en dépit de leur maître, et devaient remuer ainsi | en dépit du Créateur ; c'est un homme qui pèse | son souffle entre ses dents et n'ose pas sourire | plus que ceci, pour garder l'air bien empesé ; | il a voyagé pour voir les révérences et l'aplatissement | des diverses cours et de maints courtisans ; il sait quand il convient | de donner les titres et de prendre le haut du pavé ; | il a lu les lieux communs de la cour et il les possède ; | il a étudié la grammaire de la politique et toutes les règles | que dans cette école importante tout huissier plein de formalisme | peut enseigner au premier venu. Puis un troisième arrive, donnant de petits saluts | à ses créanciers repen-

tants, faisant mille protestations | à des solliciteurs tout en larmes, et prenant l'or que lui tend | l'ambitieux insolent et vil, | qui vient à toute heure frotter ses mains sèches et avides ; | mais à peine l'a-t-il saisi que, comme des charbons ardents, il le jette | dans le giron des proxénètes et dans la gueule des bouffons ! | A sa rencontre arrive quelque subtil Protée, | qui sait changer et varier à chaque forme qu'il rencontre ; | il sera tout, sauf d'être honnête ; il observe les circonstances ; | oscille entre les deux factions et sonde | les visées de chacune ; puis, la face changée, il s'en va porter | aux deux chefs opposés ses intelligences, reçu | avec la même grâce des deux côtés ; un être qui ferait | des actions dignes de la claie ou de la roue | pour paraître quelque chose ; et qui est en somme | tel que le satirique l'a peint au vif, | redevable à ses crimes de tout ce qu'il est.

Arété. — Vous nous dites là, Critès, des choses bien étranges.

Critès. — Mais ce n'est rien encore ! | Voici venir un néophyte qui se lisse la face, | épluche ses habits, parfume ses cheveux, | pour quand son idole rentrera ; et qui répète, | comme au troisième coup de clairon un prologue qui n'est pas prêt, | sa partie de discours et de plaisanteries concertées, | à soi tout seul, mais passionnément ! Un autre à grand renfort de serments | rejoue sa scène de déclaration ; ordonne qu'on le croie | vingt fois avant qu'on en veuille rien faire ; puis on dirait | qu'il va user sa main à force de la baiser, | puis il s'éloigne mélancolique et reste parmi les guirlandes, | comme s'il était cloué à la tapisserie, comme ceci ! | Un troisième est tout en action, nage et frétille, | joue avec le tétin de sa maîtresse, lui baise les souliers, | adore ses ourlets, ses jupons, ses nœuds, ses boucles, | dépensera tout son patrimoine pour avoir une jarretière | ou bien la plus petite plume de son magnifique éventail. | Le quatrième, lui, joue un rôle muet, | sert d'intermède avec sa pantomime et disparaît. | Les dames alors de s'esclaffer, et maintenant les voici en scène : | le désordre d'abord est six fois pis qu'avant ; | vous entendez l'une parler de l'œil de celui-ci, | une autre de sa lèvre, une autre de son nez, | la quatrième louer sa jambe, la cinquième son pied, | la sixième sa main, bref chacune un membre ; | au point que vous craignez de voir le pauvre galant démembré | expirer sur la place. Puis elles commencent à discourir | des robes et des modes, et comment l'on doit prendre place, | quand et qui l'on peut embrasser, quand il faut s'asseoir, | et pour qui se lever ; si elles saluent, | quelle révérence elles doivent choisir ; leur conversation est une toile d'araignée | qui forcerait l'esprit le plus vulgaire à détester | les Arachnés qui l'ont ouvrée.

Arété. — Patience, mon doux Critès ! | Cet essaim d'araignées sera bientôt dispersé | et toutes leurs toiles balayées de la cour de Cynthia, | une fois que sa glorieuse divinité paraîtra | et se présentera dans toute sa lumière ! | Jusque-là rentre et passe avec nous les heures, | avec Timé et Phronésis, tes amies vénérées, | dans la contemplation du nom de la déesse. | Songe maintenant à quelque invention heureuse et choisie, | digne de ses regards si sérieux et si beaux, | afin que nous puissions tirer de son mérite | l'occasion désirée de lui vanter votre talent, | de lui faire connaître votre dévouement. | C'est l'orgueil d'Arété de favoriser | ceux qui l'aiment et la cultivent ; et au mépris du temps, | de l'envie et de

l'ignorance, de les élever à un état | supérieur au niveau commun. Le bonheur véritable | n'est pas d'avoir une foule d'amis, | il faut qu'ils soient d'un mérite choisi. | D'ailleurs je ne voudrais pas voir la vertu chercher l'estime du vulgaire ; | que mes amis soient bons, s'ils ne sont pas nombreux !

CRITÈS. — Je vous baise les mains, divine Arété | et me consacre entièrement à vous et à Cynthia.

ACTE III, SCÈNE III. — UN AUTRE APPARTEMENT A LA COUR.

AMORPHUS, ASOTUS ET UN TAILLEUR.

AMORPHUS. — Un peu plus d'aisance, Monsieur ; comme ceci. Là, maintenant rentrez, allez enlever votre manteau et revenez ensuite. (*Asotus sort.*) Tailleur, veuillez nous accorder le plaisir de votre absence ; et ne prodiguez pas ce secret, rien qu'à vos clients les plus chers ! (*Le tailleur sort ; Asotus rentre.*) L'entrée, Monsieur, a été bonne. Là, attendez, vous avancez trop vite ; votre pas est trop impétueux. Imaginez que c'est ici le palais de votre plaisir, j'entends l'endroit où votre dame se plaît à s'offrir aux regards. Tout d'abord vous vous présentez ainsi ; puis, l'apercevant, vous faites un pas en arrière et deux tours ensuite par la chambre ; pendant ce temps, il est à supposer que votre passion a suffisamment pâli votre visage ; alors, étouffant un soupir ou deux et serrant les lèvres, avec une audace tremblante et une terreur audacieuse, vous vous avancerez de nouveau. Essayez encore jusque-là, je vous prie.

ASOTUS. — Oui, Monsieur, plaise à Jupiter que je puisse y arriver ! Ici donc dites-vous, j'entre et je me présente ?

AMORPHUS. — Bon !

ASOTUS. — Et alors je l'aperçois et fais un pas en arrière ?

AMORPHUS. — Très bien !

ASOTUS. — Maintenant, Monsieur, j'étouffe et je m'avance ?

AMORPHUS. — En tremblant !

ASOTUS. — Oui, Monsieur, en tremblant ; je le ferai mieux quand ce sera pour de bon. Et maintenant que dois-je lui dire ?

AMORPHUS. — Ma foi ! vous direz : « Chère Beauté », ou bien : « Doux Honneur » (ou tel autre titre qu'il vous plaira d'employer), « il me semble que vous êtes mélancolique ! » Ceci, bien entendu, si elle est seule et sans compagnie.

ASOTUS. — Fort bien, Monsieur, son titre sera « Chère Lindabrides ».

AMORPHUS. — Lindabrides !

ASOTUS. — Oui, Monsieur, c'est la fille de l'empereur Alicandroë et la sœur du prince Meridian dans le « Chevalier du Soleil » ; et elle aurait épousé celui-ci, n'était que la princesse Claridiana...

AMORPHUS. — On voit que vous avez de la lecture !

ASOTUS. — Oui, Monsieur, je connais l'histoire, j'ai quelque teinture des humanités ! Ne m'interrompez pas, je vous prie, cher Monsieur. « Ma chère

Lindabrides ! — ma chère Lindabrides ! ma chère Lindabrides ! il me semble que vous êtes mélancolique ! »

AMORPHUS. — Oui, et vous la prenez par sa main aux doigts de rose.

ASOTUS. — Vraiment ! Ah ! « Ma chère Lindabrides, il me semble que vous êtes mélancolique ! »

AMORPHUS. — Ou bien comme ceci, Monsieur : « Que toutes les variétés de divins plaisirs, jeux choisis, exquise musique, chère somptueuse, bel appareil, lits moelleux et pensées soyeuses fassent cortège à votre précieuse beauté ! »

ASOTUS. — Ma parole, Monsieur, voilà qui est joli ! « Que toutes les variétés, etc. »

AMORPHUS. — Puis vous faites mine de lui baiser la main ; et si pudiquement elle recule et vous signifie un refus, il vous faut de nouveau l'attaquer de la sorte :

Plus que très belle dame
Ne laissez pas la rigueur de votre juste dédain
Juger aussi grossièrement du zèle de votre serviteur !

Avec cela vous protestez qu'elle est la seule et la parfaite et l'incomparable créature que vous adorez, admirez, respectez et vénérez dans cette cour, coin du monde ou royaume !

ASOTUS. — Ceci n'est point facile, par ma foi ! Je m'en vais tout recommencer.

AMORPHUS. — C'est cela, et je vais faire le rôle de la dame.

ASOTUS. — Permettez, Monsieur. « Que toutes les variétés de divins plaisirs, jeux choisis, musique exquise, chère somptueuse, bel appareil, lits moelleux et pensées soyeuses fassent cortège à votre précieuse beauté ! »

AMORPHUS. — Hé ! Monsieur, je vous prie !

ASOTUS. —

« Plus que très belle dame,
Ne laissez pas la rigueur de votre juste dédain
Juger aussi grossièrement du zèle de votre serviteur. »

Je proteste que vous êtes la seule créature, la plus parfaite et l'incompa tible. .

AMORPHUS. — Incomparable.

ASOTUS. — Incomparable ! Incomparable, que j'admire et adore et vénère en cette cour, coin du monde ou royaume.

AMORPHUS. — Bon, voilà pour le cas où elle vous attend de pied ferme. Mais supposez maintenant qu'elle soit en train de marcher quand vous entrez ; vous devez conformer votre marche à la sienne et l'interpeller ainsi : « Dame, nymphe, doux refuge, étoile de la cour ! » Puis, si elle regarde devant soi, comme ceci, vous devez l'attaquer latéralement et jurer par sa joue rougissante et colorée, par la brillante couleur de sa chevelure, ou par ses dents d'ivoire (quand bien même elles seraient d'ébène), bref vous insinuer par quelque serment candide et innocent comme celui-là ! Maintenant, si elle regarde en arrière, restez où vous êtes, mais frétillez et trémoussez-vous de façon à montrer la souplesse de votre corps, mais surtout de votre genou ou

de votre main, ce qui ne peut manquer de dérider excessivement son humeur orgueilleuse.

Asotus. — Je vous entends, Monsieur, j'accomplirai tout cela comme il faut, je n'en doute pas, car j'en suis tout à fait ravi.

Amorphus. — Eh bien, Monsieur, je suis votre dame ; vous allez employer quelqu'un de ces débuts ou tel autre qu'il vous plaira, pour montrer que vous savez filer le compliment. Essayez, essayez !

Asotus. — Oui, Monsieur. — « Ma chère Lindabrides ! »

Amorphus. — Non, vraiment ! Vous en tenez un peu trop pour cette Lindabrides ; laissez-moi vous dire que ce n'est point trop dans le goût de la cour ! Votre pédant devrait vous fournir quelques bribes de français ou quelque phrase italienne pour commencer, si vous voulez montrer un peu de raffinement et d'exotisme.

Asotus. — Oui, Monsieur, il est venu me voir l'autre matin, et je lui ai donné un vieux pourpoint.

Amorphus. — Doublez le cadeau, et donnez-lui aussi les chausses ; vous habillez son corps, il vous meublera l'esprit. Mais pour le moment voyons comment votre génie propre pourra s'en tirer, sans l'aide d'une autre Minerve.

Asotus. — Je vous comprends, Monsieur.

Amorphus. — Bien, Monsieur, je vous attends ; retournez à votre place de tantôt. Bien, fort bien, parfaitement bien suivi !

Asotus. — « Magnifique, ambiguë et suffisante dame, eh quoi ! vous êtes toute seule ? »

Amorphus. — « Nous le serions, Monsieur, s'il vous plaisait de nous laisser ! »

Asotus. — « Je suis aux ordres de votre beauté, ange radieux ; mais... »

Amorphus. — « Mais quoi ? »

Asotus. — « Rien de mal, plus que belle beauté ! »

Amorphus. — Ce dernier trait était assez joli !

Asotus. — « Mais je proteste .. »

Amorphus. — « Et pourquoi donc protestez-vous ? »

Asotus. — « Par amitié, chère dame, et j'espère que Votre Seigneurie l'entendra ainsi,

Et rabattra avec le temps de son premier dédain,
Et plaindra la souffrance de notre peine amoureuse ! »

Amorphus. — Oh ! ce dernier discours était excellent ! Si vous pouviez seulement récolter quelques phrases de comédie dans ce goût-là, et, quand l'occasion se présente, les insérer dans votre discours en manière de broderies, voilà qui vous mettrait en bonne posture ! Allons, cette attaque était bien faite et donne bon espoir ! Essayons d'une autre !

Asotus. — « Belle dame, je ne puis porter de rouge ni de jaune ! »

Amorphus. — « Qu'importe, Monsieur ? si vous êtes beau en blanc, cela suffit. »

Asotus. — « Vraiment, douce dame ! Lan, tede, de, de, de, dant, dant, dante. » (*Il chante et danse.*) « Non, de bonne foi, Madame, quiconque vous

a dit cela vous a trompé ; mais je serais ravi de rencontrer Votre Seigneurie dans une mesure. »

Amorphus. — « Moi, Monsieur ! Mais peut-être que vous me mesurez sur vous-même alors ! »

Asotus. — « Je voudrais le pouvoir, belle beauté ! »

Amorphus. — « Et à quoi cela vous servirait-il, si vous le pouviez ? »

Asotus. — « A vous donner, belle dame, le plaisir de le demander ! »

Amorphus. — Ma foi, c'était ravissant et admirablement soutenu ! Eh bien, ne dépensez pas trop votre esprit, vous l'avez maintenant très suffisamment exercé ; le même travail répété une ou deux fois par jour aura bientôt fait de vous le plus accompli des galants. (*Ils sortent.*)

V

En somme, depuis *Every Man in his Humour*, Jonson avait toujours été déclinant. La première de ces comédies était amusante ; la seconde n'était plus qu'intéressante ; la troisième était franchement ennuyeuse. Avec celle qui vient, notre auteur commence à remonter la pente qui le conduira aux chefs-d'œuvre [1]. Non point que le *Poétereau* soit très remarquable ; mais on y trouve autre chose et mieux que de beaux discours ; on y rencontre un caractère au moins qui est très vivant, vraiment comique ; enfin il y a une action qui, par comparaison, semble mouvementée. Cependant la pièce est loin d'être bien composée, et nous serons encore obligés, pour en faire l'analyse, de raconter les choses dans l'ordre où elles nous sont présentées : c'est le critérium des comédies d'intrigue où l'auteur ne connaît pas très bien son métier.

La pièce est précédée d'un Prologue qu'il convient d'abord de résumer. Au lever du rideau, on voit l'Envie qui sort de l'Enfer par une trappe, et qui vient exhaler toute sa haine contre l'auteur et contre l'œuvre que l'on va jouer. Elle invite tous les méchants poètes

1. Inscrite au S. R. le 21 décembre 1601, la comédie a été publiée par Jonson en 1602 sous ce titre : « *Poetaster or the Arraignment ; As it hath beene sundry times privately acted in the Black Friars, by the Children of Her Majesties Chappell. Composed by Ben Johnson.* » L'épigraphe est la même dans le quarto et le folio :

Et mihi de nullo fama rubore placet. Mart.

Nous savons par le Prologue (G.-C. I, 208) qu'elle a été écrite en 15 semaines. A supposer, ce qui est douteux, qu'elle ait été commencée immédiatement après la pièce précédente, elle aurait été terminée en juin-juillet. Le *Satiromastix*, qui a été joué peu après, figure au S. R. à la date du 11 novembre de la même année. Le *Poetaster* aurait donc été joué entre juin et octobre, probablement, selon moi, en juillet-août.

à s'unir à elle, leur offrant même de goûter aux serpents qui ornent son cou, afin d'augmenter le pouvoir venimeux qu'ils déploieront contre le pauvre Ben. Mais comme personne ne répond à son appel, elle rentre sous terre, navrée, désespérée, pas assez tôt cependan pour que le Prologue ne vienne de son pied lui écraser la tête, à l'instar du saint George national dont il a d'ailleurs revêtu l'armure Il explique en effet qu'en butte aux attaques de la malveillance et de la sottise, il lui faut des armes de défense, et cette armure inattendue n'est que le visible symbole de sa cuirasse morale, la confiance en soi. On sait qu'il n'en manque pas d'ordinaire ; et il s'empresse de nous montrer qu'il n'a pas changé.

La pièce commence. Nous sommes à Rome, dans la chambre du jeune Ovide, et nous y trouvons celui-ci en train naturellement de composer des vers ; il travaille en ce moment à l'éloge de la Poésie, lorsqu'il est interrompu par un vieux domestique, qui lui annonce l'arrivée imminente de son père, l'oblige à cacher toutes ses paperasses, et lui endosse de force sa robe d'étudiant ! Le vieil Ovide est un Romain du temps jadis, tout à fait insensible au charme des beaux vers et qui voit avec déplaisir son fils perdre son temps à des billevesées, au lieu d'approfondir la Loi des XII Tables. Il est soutenu dans ses objurgations par un certain Tucca, vieux capitaine en demi-solde, qui l'appuie d'autant plus complaisamment qu'il est venu dans l'intention de lui extorquer de l'argent. Ovide, resté seul après cette semonce, continue verbalement son éloge de la Poésie, qu'il complète par une invective à la cupidité ignorante. Survient Tibulle, qui l'entraîne chez Albius le bijoutier, où il retrouvera Julia, la fille de l'Empereur, qui est sa maîtresse, et la bande joyeuse de poètes et de jolies femmes parmi lesquels ils passent leur vie.

Le deuxième acte nous transporte précisément chez Albius, où cette belle jeunesse a pris rendez-vous. C'est un bourgeois ahuri, très fier de recevoir si noble compagnie et qui perd dans le trouble des préparatifs le peu de cervelle qui lui a été départi. Sa femme, jolie et coquette personne, qui se pique d'avoir dérogé en l'épousant, n'est ni moins intimidée, ni moins fière d'héberger tout ce beau monde, mais elle au moins n'en veut pas avoir l'air. Nous voyons là encore Cythéris, la maîtresse de Gallus, qui loge dans la maison, et le cousin de celle-ci, Crispinus, un petit sot qui se pique de faire des vers et néanmoins d'être « bien né » ! Arrivée des invités : on échange les premiers compliments ; on cause de choses et d'autres,

puis on prie Hermogénés le musicien de chanter quelque chanson pour passer le temps jusqu'au goûter. Il s'y refuse, malgré les supplications des dames, sur quoi Crispinus s'offre à le faire en sa place. Il chante un couplet, le seul qu'il connaisse, et aussitôt Hermogénés, piqué au jeu, entonne le suivant : on aura maintenant toutes les peines du monde à l'arrêter, pour passer à table.

Nous voici sur la Voie Sacrée où le bon Horace s'en va flânant en songeant à quelque poème. Il est arrêté par Crispinus qui, tout entiché de poésie, réclame l'honneur de son amitié. Horace (c'est notre poète, on s'en souvient) l'accueille avec politesse, mais sans le moindre enthousiasme. Crispinus ne se laisse pas déconcerter par sa froideur, s'accroche à lui, veut l'accompagner jusqu'à l'autre bout de la ville, lui conte ses affaires, et pour comble d'ennui, commence à lui réciter de ses vers. Notre poète l'envoie au diable *in petto* et finit par le lui dire ; mais l'autre feint de ne pas comprendre. Survient heureusement Minos l'apothicaire, qui est un des créanciers de Crispinus et qui vient réclamer sa dette. Horace en profite pour s'échapper ; quant à Crispinus, qui n'a pas un rouge liard dans son escarcelle, il ne sait à quel saint se vouer, lorsqu'il est sauvé par l'arrivée du vieux Tucca. Le soudard besogneux, qui connaît toutes les roueries du métier d'emprunteur, met sa vaste expérience à son service, et en un tournemain il obtient du naïf droguiste, non seulement un délai, mais un nouveau prêt. L'acte, qui paraît déjà long, pourrait se terminer ici, si le poète n'avait encore quelques rancunes à satisfaire. Il introduit donc un certain Histrio, dont le nom indique assez l'état, et qui est l'ami de Tucca, comme aussi bien tout le monde. Tucca, qui est escorté de deux pages, leur fait alors exécuter devant l'acteur divers passages de pièces ridicules : c'est une occasion pour Jonson de faire un peu de critique à la façon d'Aristophane. Enfin l'acte se termine (ou plutôt se terminerait, s'il n'avait eu le bon goût de supprimer la scène à la représentation) par un dialogue entre Horace et le vieux jurisconsulte Trebatius, qui n'est qu'une traduction d'une satire connue, et qui n'offre aucun intérêt pour le spectateur.

A l'acte suivant nous nous retrouvons de nouveau chez Albius le joaillier. Gallus et Tibulle viennent chercher Cythéris et Chloé pour les emmener au palais, où Julia médite une fête d'un genre inédit. Chacun doit revêtir le costume et le personnage d'un des dieux gaillards de l'Olympe : Chloé, la jolie bourgeoise, sera Vénus et son

mari Vulcain. A la prière de celui-ci, Gallus et Tibulle admettent sans façon Crispinus le poète et Tucca le butor à les accompagner : l'un fera Mercure, l'autre Mars. Et les voilà partis, non sans avoir entendu Crispinus déclamer quelques vers de son cru et déclarer son intention de se venger des mépris d'Horace, avec l'aide du grimaud de lettres, Démétrius. — Nous assistons ensuite au Banquet des Dieux : je ne sais si Jonson l'a fait exprès, mais tous ces gens d'esprit en ont bien peu. Leurs plaisanteries sont fort grossières ; et c'est un véritable soulagement pour nous de voir entrer Auguste, qui, prévenu par l'officieux tribun Lupus, est venu surprendre sa fille au milieu de ses amusements d'un goût douteux. Sur le premier moment, l'empereur irrité fait mine de vouloir la tuer ; mais, retenu par Horace et Mécène, il se contente d'exiler Ovide de la cour et de confiner sa maîtresse aux quatre murs de son appartement. — C'est à la fenêtre de sa chambre que nous la voyons reparaître ensuite, lorsque la nuit venue permet à Ovide de se risquer de nouveau autour du palais. La situation respective des deux personnages rappelle une scène bien connue de *Roméo* ; et si la nôtre a beaucoup moins de charme, elle n'est pas non plus, quoi qu'en dise Gifford, sans mérite et ridicule. Les vers que le poète prête aux deux amants sont très beaux, très vigoureux, comme à l'ordinaire ; on ne peut pas lui demander la fraîcheur d'imagination, ni la chaleur de passion de Shakespeare. Tout au plus, peut-on faire à Ovide et à sa maîtresse le reproche, au moins inattendu, de mettre dans leurs amours trop de métaphysique.

Auguste a bien voulu reprendre en sa faveur les poètes coupables, Gallus et Tibulle. Il est au palais avec eux, avec Horace et Mécène, quand Virgile se fait annoncer. Avant qu'il entre, Auguste demande à chacun ce qu'il pense du grand écrivain, pour qui il éprouve lui-même tant d'admiration : ils en font tous un grand éloge où l'on a quelquefois voulu voir un hommage à l'auteur d'*Hamlet* Virgile entre : l'empereur lui donne les plus grandes marques d'amitié, le fait asseoir sur une estrade et le prie de vouloir bien leur réciter quelque passage inédit de son *Énéide*. La lecture est interrompue par un bruit violent de voix au dehors. C'est encore Lupus, qui arrive avec l'inévitable Tucca : il a découvert chez Mécène un libelle de la main d'Horace, et il est prêt à produire son témoin, l'acteur Ésope. Pour toute réponse, César fait battre de verges l'histrion et affubler Lupus d'un bonnet d'âne. Puis, sur la demande de Tibulle et de Gallus, il con-

sent à faire passer en jugement pour calomnie Crispinus et Démétrius qui se sont imprudemment risqués derrière les autres et n'ont pas eu l'esprit de déguerpir. Virgile tiendra le rôle du préteur ; Tibulle, en guise d'acte d'accusation, lit une pièce de vers de chacun d'eux, écrite dans leur style ordinaire, où Horace est assez malmené. Celui-ci se défend en beaux vers et Virgile reprend après lui. Enfin ils sont déclarés tous les deux coupables. Tucca, dont on a percé à jour l'hypocrisie, est condamné par l'empereur à porter un double masque à l'instar de Janus Bifrons. Les autres en sont quittes pour une forte semonce. Crispinus pourtant s'est vu administrer quelques pilules d'ellébore, qui lui font vomir les mots indigestes, dont sa langue est tristement chargée. Lorsque le compte y est — et l'on vérifie soigneusement — on les renvoie à leurs fréquentations vulgaires, non sans leur avoir fait promettre de ne pas recommencer.

Voilà, à tout prendre, une étrange comédie. A en juger par la seule analyse, on n'en saurait imaginer de plus mal faite. L'intrigue est double ou triple ; pour mieux dire, il n'y en a pas. On ne sait si le héros de la pièce est Horace ou si c'est Ovide ; c'est tantôt l'un, tantôt l'autre ; celui-ci d'abord, ensuite celui-là. Mettons, si l'on veut, que ce soit la Poésie, attaquée dans leurs deux personnes par l'Ignorance et l'Envie. L'agencement de la pièce n'en reste pas moins des plus bizarres. Une reconstitution plus ou moins exacte de la vie d'Ovide ; une traduction ou, si l'on préfère, une adaptation de deux Satires d'Horace ; quelques scènes de mœurs bourgeoises qui n'ont rien de particulièrement romain ; un personnage bouffon, qui ressemble beaucoup à un Anglais ; un dénouement burlesque dont la bouffonnerie aristophanesque est assez répugnante ; le tout entremêlé de beaux vers, et farci d'allusions littéraires, j'entends d'attaques personnelles contre tel ou tel, voilà en somme un mélange plus abondant que savoureux ; et l'on se demande à qui la pièce devait moins plaire, au gros public qui n'en devait pas comprendre ni goûter le quart, aux gentilshommes que toute cette « littérature » assommait, ou aux rares délicats dont le plaisir était par moments bien compromis. Cependant la pièce n'est pas ennuyeuse ; elle est même intéressante, et non pas seulement comme un spécimen de ce que pouvait supporter en ce temps-là le robuste appétit des spectateurs. Le style en est excellent dans son genre ; certaines scènes prises en soi sont fort amusantes, et un caractère au moins, celui de

Tucca, est parmi les plus vivants, les plus forts, que notre poète ait tracés.

Nous examinerons plus loin quels sont les caractères et les qualités du style de Jonson. On en a déjà vu quelques exemples : ceux qu'on pourrait tirer du *Poétereau* ne leur seraient pas inférieurs. L'éloge de Virgile pourrait figurer en bonne place dans une anthologie de son œuvre; et la scène du balcon, si elle est discutable pour la vraisemblance, ne laisse pas d'être curieuse pour la forme et la facture. Mais je ne veux m'occuper ici que de la valeur dramatique de la comédie, laissant de côté aussi les diverses questions de polémique qui y sont mêlées étroitement, mais qu'on peut en distraire sans inconvénient, disons même avec avantage.

Comme peinture de mœurs, il y a dans cette pièce tout un acte qui est délicieux, le second, celui du goûter chez Chloé. Il n'a qu'une scène, mais on regrette qu'elle soit aussi courte, car rien dans tout le reste ne la vaut. La première moitié du troisième acte n'est guère qu'une traduction d'Horace, la seconde a perdu tout son intérêt d'actualité; la scène du balcon est assez froide; celle du Banquet des Dieux, lourde et prétentieuse; tout le cinquième acte est fastidieux avec ses alternatives de poésie noble et de plate bouffonnerie. Restent le premier acte, où il y a de bonnes choses, et le second, qui est parfait. Le marchand Albius, amoureux fou et niaisement fier de sa femme, rappelle un peu son confrère Deliro; mais sa sottise est moins chargée, plus vraisemblable, et son effarement d'amphitryon novice s'exprime en traits assez heureux Chloé, la petite bourgeoise aux prétentions aristocratiques, est meilleure encore : et Crispinus, le poète ridicule, dont on ne sait s'il est plus fier de ses méchants vers ou de sa prétendue naissance, est véritablement délicieux. Sa sotte vanité d'écrivailleur est relevée d'une naïveté exquise, qui nous réconcilie presque avec lui, malgré l'auteur : il faut l'entendre vanter à Chloé qui s'extasie l'authenticité de sa noblesse ou la supplier tout bas de le faire chanter. Au reste, on lira plus loin toute la scène : elle vaut bien qu'on la traduise. Le passage notamment où Hermogénès, après s'être fait tant prier pour chanter, accapare l'attention et refuse énergiquement de la rendre, appartient à la comédie éternelle; on le dirait écrit d'hier. L'idée sans doute est empruntée à Horace, mais elle est fort heureusement mise en œuvre; et on donnerait volontiers tout le reste de la pièce pour une autre scène aussi jolie.

On en peut dire autant du rôle de Tucca, le plus vivant de tous ces personnages, « de tous ceux qu'il ait créés, dit M Swinburne, depuis l'inimitable Bobadil [1] ». Pourquoi faut-il qu'il soit le seul ? Tous les autres n'ont qu'un petit bout de rôle, sauf les grands personnages : Horace. Ovide, Auguste, qui n'ont pas de personnalité précise et sont uniquement les porte-paroles de l'auteur. Tucca, le moins indispensable de tous, inutile en somme à l'action, est le seul qui laisse dans notre souvenir une image distincte et amusante. Comme Bobadil, il appartient à ce que Lamb appelait « la plus puissante des deux races d'hommes, celle des emprunteurs » ; il appartient aussi comme l'autre à la famille des faux braves ; mais quelle différence entre les deux ! Sans doute il est aussi rempli de jactance et de poltronnerie que Bobadil ; et comme Bobadil il se pique de mépriser profondément les gens de lettres et tous les livres, sauf les très mauvais ! Mais il n'a pas cette douceur exquise, cette délicieuse modération qui font le charme de l'inoffensif Bobadil. Celui-ci nous inspire une douce gaieté, mais nous n'éprouvons à son endroit nulle répugnance ; il nous serait plutôt sympathique, comme un Gascon bien élevé. On voudrait presque le connaître, passer de temps en temps une heure avec lui. Tucca est de ceux qu'on évite avec soin, parce qu'il a toujours à la bouche, non seulement une demande d'argent, mais une volée de gros mots. C'est le type accompli du « butor », de ce que les Anglais appellent, d'un mot presque intraduisible, le « bully », le gros homme sanguin, bruyant, brutal, plein de lui-même, méprisant tous les autres, sauf les puissants et les riches, affirmant par des injures et des menaces sa propre supériorité, d'ailleurs borné d'esprit et souvent poltron. C'est un personnage que les romanciers anglais, Fielding, Smollett, Dickens, Thackeray, nous ont présenté maintes fois : Tucca est leur ancêtre à tous, au Squire Western, au capitaine Oakum, au vieil Osborne. Laissons de côté ses goûts littéraires ; le poète lui fait naturellement

1. *A Study of Ben Jonson,* pp 25-26. « The character of Captain Pantilius Tucca, which seems to have brought down on its creator such a boiling shower-bath or torrent of indignation, is beyond comparison the brightest and the best of his inventions since the date of the creation of Bobadil. But the decrease in humanity of humour, in cordial and genial sympathy or tolerance of imagination, which marks the advance of his genius towards its culmination of scenical and satirical success in the *Alchemist* must be obvious at this stage of his work to those who will compare the delightful cowardice and the inoffensive pretention of Bobadil with the blatant vulgarity and the flagrant rascality of Tucca. »

préférer les auteurs qu'il déteste, les plus entachés d'emphase et de mauvais goût. Ce n'est pas le côté le plus vrai du personnage : ses pareils ne prennent pas d'ordinaire tant d'intérêt aux choses de littérature. Il nous intéresse davantage par ses aspects plus généraux. Comme bravache d'abord : ce n'est pas un bretteur comme son cousin Bobadil, et il ne parle guère de ses exploits. Ses vanteries sont généralement pacifiques ; elles consistent à exalter son crédit universel, son pouvoir sur les grands, jusqu'à Mécène et jusqu'à César. Son audace ne va qu'à prétendre qu'Agrippa lui doit de l'argent, et si, dans un jour de malheur, son imagination méridionale l'a entraîné de bonne foi à accuser Mécène de conspiration, il ne maintiendra pas longtemps son accusation devant le sourire incrédule de l'empereur. Il avait déjà sauté au cou de Mécène pour lui ravir sa chaîne d'or, qui est à lui de par la loi ; mais dès qu'il voit tourner la chance, il a tôt fait de changer d'attitude ; il faut l'entendre supplier Mécène de reprendre le précieux insigne, l'assurer qu'il voulait plaisanter, qu'il aime autant que lui « ce vieux butor d'Horace » ! Ce dernier trait à lui seul n'est-il pas merveilleux ? L'habitude de bousculer tout le monde et de dire aux gens des gros mots en guise d'amitiés, n'est-elle pas un trait caractéristique de cette engeance détestable ? Le vieux capitaine abuse de ce procédé de flatterie facile et vulgaire. Quand il veut dire à ses interlocuteurs un mot aimable pour en obtenir un service — ou quand il veut leur exprimer son mépris d'ailleurs, car son vocabulaire est pittoresque, mais des plus restreints, — il les appelle *knave* ou *stinkard*. Mais c'est merveille de voir comme certains se laissent prendre à ces rudes aménités, à ces caresses éléphantines. Le père d'Ovide, qui est un Romain de la vieille roche, un vieillard pratique et avisé, ne peut pas s'empêcher de lui donner l'argent qu'il demande : il sait le flatter si adroitement sous son apparente brusquerie ! Si ce gros homme vulgaire et finaud sait rouler si joliment les gens riches, on prévoit qu'il en imposera facilement aux petits commerçants qui ont besoin de lui. Voyez-le avec le pauvre Histrio (car il ne dédaigne aucune bourse), avec Minos l'apothicaire, essayant de leur tirer quelques drachmes ! Ici ce n'est même pas pour lui qu'il travaille, c'est pour son ami Crispinus, mais il a tant de talent pour le métier d'emprunteur, il l'exerce avec tant de plaisir et de brio, qu'il entreprend aussi les affaires d'autrui. Il faut lire la scène en entier, malgré ses longueurs, rien que pour la façon dont le personnage est

campé : il y paraît à nu dans sa vantardise éhontée, et sa lourde impudence, sans parler de sa poltronnerie. Peut-on rien refuser à un homme qui mendie de ce ton péremptoire et qui vous offre sa protection avec tant d'aplomb? C'est cet aplomb imperturbable qui fait sa force et son succès. Il donne quelque part au jeune Ovide quelques conseils pour réussir au barreau : « Tu n'as qu'à te remuer, à parler, à faire du bruit, à être impudent, ça suffit ! » On dirait qu'il expose en ces quelques mots toute sa règle de conduite. Et combien en voyons-nous autour de nous, je ne dis pas des avocats, mais des gens de toute sorte, qui semblent n'en avoir point d'autre! Un portrait qui est à la fois si général et si particulier, si représentatif et si vivant, est vraiment admirable. Le *Poétereau* est une pièce assez médiocre en somme, mais on la relira toujours pour retrouver cette forte étude.

*
* *

Acte II, Scène i. — Une chambre dans la maison d'Albius.

Albius et Crispinus.

Albius. — Maître Crispinus, vous êtes le bienvenu ; je vous en prie, Monsieur, prenez un siège : votre cousine Cythéris va venir à l'instant. Nous sommes si occupés ici pour la réception de ces grands personnages que je n'ai plus une minute à moi, à force de songer à eux ! Je vous en prie, asseyez-vous, Monsieur ; asseyez-vous, je vous en prie.

Crispinus. — Monsieur, je suis fort bien comme je suis. — Savez-vous que vous êtes ici fort agréablement logé, dans une situation délicieuse, exquise, dans un excellent air, un air excellent !

Albius. — Oui, Monsieur, l'air y est assez bon. — Ces courtisans me trottent dans la tête, il faut que j'aille voir. — Au nom de Jupiter, Monsieur, asseyez-vous ; ou bien voulez-vous vous promener dans le jardin ? Il y a un jardin derrière la maison.

Crispinus. — Je suis furieusement bien, Monsieur, je vous remercie.

Albius — Grand bien vous fasse, Monsieur ! (*Entre Chloé avec deux servantes.*)

Chloé. — Allons, avancez un peu avec vos parfums, et répandez-moi là quelques roses et des violettes ! Pouah ! cette chambre exhale la plus pitoyable odeur de renfermé que j'aie jamais senti ! (*Elle aperçoit Albius.*) Ah ! les Dieux aient pitié de nous ! C'est mon mari qui est là dans le vent !

Albius. — Ah ! ah ! très joli ! très joli ! Bien dit, ma bonne Chloé !

Chloé. — Par Vulcain ! allez-vous-en respirer ailleurs ! En vérité vous neutralisez tous nos parfums, vous les détruisez, vous avez une odeur trop prédominante !

Albius. — Ecoutez seulement mon opinion, chère femme. .

Chloé. — Je me moque de votre opinion ! Sincèrement, je vous le dis, si vous continuez à m'être aussi désagréable en toutes choses, je divorcerai ! Corbleu ! vous savez ce que vous étiez quand je vous ai épousé, tandis que moi, j'étais de noble famille ! J'ai perdu tous mes amis pour devenir la femme d'un bourgeois, parce qu'on m'avait dit en effet qu'ils entretenaient leurs femmes aussi bien que le sont les grandes dames ; et aussi que je pourrais gouverner mon mari et faire toutes mes volontés, comme elles ! Croyez-vous que je vous aurais épousé sans cela ?

Albius. — Je le reconnais, ma bonne. — Elle parle aussi bien que n'importe quelle femme en Italie et elle a la démarche la plus majestueuse ! Aussi j'aimerais mieux qu'elle me fît au front des bosses grosses comme mes deux doigts que de lui faire peine ! — Mais, ma chère femme...

Chloé. — Quoi encore ? N'est-ce pas une faveur assez grande que je vous laisse m'appeler ma femme et que je vous appelle mon mari ? Faut-il encore que vous soyez là à fourgonner autour de moi contre ma volonté ?

Albius. — Mais vous savez bien, ma femme, que nous allons recevoir céans les plus grandes dames et les plus galants gentilshommes de la ville et je voudrais bien vous donner quelques conseils, ma femme, pour les recevoir de notre mieux.

Chloé. — Non, vraiment ! A-t-on jamais entendu personne dire autant de paroles inutiles ! On dirait véritablement que vous êtes le maître ! Ah ! vous êtes fort pour mettre des bâtons dans les roues ! Vous voulez me donner des conseils pour ce qui est de recevoir de grands personnages ! Alors, parce que vous savez mieux que moi ranger dans votre magasin les aiguilles et les étrilles, les chevalets et les martinets, vous vous imaginez que vous saurez mieux que moi recevoir des dames et des gentilshommes !

Albius. — Hé ! ma femme, ne me reprochez point cela. Peu importe d'où vient l'argent, il sent toujours bon ! Celui qui veut faire fortune doit trouver même odeur à tous les objets et ne fait pas de différence entre la gaude et l'encens, entre les plus précieux parfums et un baril de goudron.

Chloé. — Vous croyez donc que vous allez m'apprendre, à mon âge, à traiter l'aristocratie ! Hélas ! mon pauvre ami, mais du temps de votre autre femme, jamais il n'est entré chez vous, je pense, un seul gentilhomme, ni une dame, ni musique, ni masques ! On ne parlait même pas de vous, ni de votre maison, avant que je me sois avilie à changer mon capuchon et mon vertugadin pour ces tournures à boudins et ces corsets à baleines !

Albius. – Voyons, ma bonne, là, je suis muet, ma petite momie, baume de ma vie, ambre de mes embrassements ! — Je vous dis qu'il n'y a pas dans Rome un esprit plus joli, plus vif, plus féminin !

Crispinus. — J'en ai entendu parler, Monsieur, et j'ai le plus véhément désir de participer à la connaissance de ses beaux traits.

Albius — Ne dites rien, vous allez en entendre davantage encore ! Ne vous montrez toujours pas, je vous prie ; non, pas encore, et observez ! (*Il sort.*)

Chloé. — Corbleu ! donnez aux maris un trou d'aiguille, ils y auront bientôt fourré toute la tête ! (*Apercevant Crispinus.*) Qui est-ce donc là ?

1re SUIVANTE. — Ma foi, je n'en sais rien !

2e SUIVANTE. — A qui voulez-vous parler, Monsieur ?

CRISPINUS. — Je voudrais parler à ma cousine Cythéris.

2e SUIVANTE. — C'est quelqu'un qui voudrait parler à sa cousine Cythéris.

CHLOÉ. — Elle est votre cousine, Monsieur ?

CRISPINUS — Oui, ma foi, en vérité, faute de mieux !

CHLOÉ. — C'est une dame bien née.

CRISPINUS. — Sans cela elle ne serait pas ma cousine, je vous jure.

CHLOÉ. — Vous êtes aussi gentilhomme-né ?

CRISPINUS. — Oui, Madame, vous verrez mes armes, si vous le voulez.

CHLOÉ. — Oh ! Monsieur, il me suffit bien de voir vos jambes, car un homme qui a de si petites jambes n'est jamais petitement né.

CRISPINUS. — Daignez cependant regarder mes armes, Madame ; car je les porte toujours avec moi

CHLOÉ. — Alors vous êtes le bienvenu, Monsieur ; du moment que vous êtes gentilhomme-né, je trouve en mon cœur une raison de vous bien recevoir ; car moi aussi, je suis bien née et je puis porter la tête haute, quoique mon malheur ait voulu que j'épouse un commerçant.

CRISPINUS. — On n'en saurait douter, belle dame : votre port et votre démarche le démontrent à tous les yeux qui se portent sur vous avec quelque jugement.

ALBIUS (*rentrant*). — Ma bonne femme, ne vous fâchez point !

CHLOÉ. — Dieux !

ALBIUS. — Je n'ai qu'une chose à dire : dites à vos servantes de ne pas mettre de coussins aux fenêtres du salon ni de la salle à manger ; ni non plus sur les escabeaux, en aucun cas, dans ces deux pièces-là : ça aurait l'air d'une taverne ! Qn'on les mette tous dans un coin, empilés les uns sur les autres, dans quelque antichambre ou dans un coin de la salle.

CHLOÉ. — Allez, allez, ne vous occupez que de votre chambre à coucher, et de votre lit dans votre chambre, et de votre femme dans votre lit ; sinon je vous assure qu'il me faudra prendre un autre mari !

ALBIUS. — C'est bon, c'est bon, ma chère femme, je ne dis plus rien ! Traitez bien ce monsieur, je vous en prie.

CHLOÉ. — Allez, je n'ai pas besoin de vos instructions et vous ferez bien de ne pas m'irriter davantage ! Oui, je vous le conseille ! Bourgeois, dit-on, rabat-joie ! et il faut qu'on soit vraiment bien sotte pour s'aller marier à un de ces rabat-joie.

ALBIUS. — Encore un mot et, par le ciel ! ce sera le dernier. Qu'on ne suspende pas de tableaux dans le salon, ni dans la salle à manger, en aucun cas ; rien que dans la galerie ; ailleurs, ma femme, ce ne serait pas convenable.

CHLOÉ. — Sapristi ! vous n'en finirez donc pas ! (*Il sort.*)

CHLOÉ. — Vous voyez, Crispinus, que je sais le tenir en main.

CRISPINUS. — C'est même une très jolie main, Madame.

ALBIUS (*rentrant*). — Ah ! j'oubliais pour les grands chenets dorés...

CHLOÉ. — Encore ! Plût au ciel que vous les eussiez dans le ventre !

Albius. — Je me sauve, ma femme ! (*Il sort.*)

Chloé. — Comment vais-je faire, maître Crispinus ? Dans un instant toutes les plus belles dames de la cour vont être ici pour faire visite à votre cousine Cythéris. O Dieux ! comment ferai-je pour les recevoir comme à la cour ?

Crispinus. — Morbleu ! Madame, si vous voulez les recevoir comme on fait à la cour, voilà ce qu'il faudra faire : dès que votre servante ou votre valet viendra vous annoncer que ces dames arrivent, vous n'avez qu'à vous écrier : « La peste de ces dames ! que viennent-elles donc faire ici ? » Cependant, quand elles entreront, vous leur ferez en paroles le plus aimable accueil qui soit possible.

Chloé. — Est-ce là la façon des courtisans, Crispinus ?

Crispinus. — Oui, Madame, je vous assure, je l'ai remarqué.

Chloé. — « La peste de ces dames ! » Cela est facile à dire ; mais il n'est pas aussi aisé, il me semble, de trouver les belles paroles qu'il faut dire ensuite.

Albius (*rentrant*). — Ma femme, les voitures arrivent, ma parole ! une foule de voitures et de gens de la cour.

Chloé. — « La peste de ces dames ! Que viennent-elles donc faire ici ? »

Albius. — Hé quoi, ma femme, vous ne voulez donc pas les recevoir ?

Chloé. — Allez, allez, vous n'êtes qu'un sot ! Il ne connaît pas les usages. Appelez Cythéris, s'il vous plaît ; et vous, mon bon Monsieur Crispinus, vous savez observer, dites-vous : ayez donc l'obligeance de regarder bien attentivement les toilettes des dames et leurs joyaux, de noter leurs plaisanteries et leurs parures. Comme ça nous pourrons comparer ensuite nos observations et causer là-dessus.

Crispinus. — Je vous le promets, charmante dame ; laissez-moi observer jusqu'à ce que devienne l'observation même. (*Entre Cythéris.*) Bonjour, ma cousine.

Cythéris. — Vous êtes bienvenu, cher cousin. — Eh bien ! est-on arrivé ?

Albius. — Oui, votre ami Cornelius Gallus, Ovide, Tibullus, Propertius, avec Julia, la fille de l'empereur, et Mme Plautia, viennent de descendre à la porte ; et avec eux Hermogénès Tigellius, le grand musicien.

Cythéris. — Allons à leur rencontre, voulez-vous, Chloé ?

Chloé. — Crispinus, observez bien tout.

Crispinus. — A un cheveu près, Madame, je vous le promets.

(*Les autres entrent comme ils allaient sortir.*)

Gallus. — Salut à l'aimable Chloé ! Il faut me pardonner, chère maîtresse, si je commence par cette belle dame.

Cythéris. — Je vous excuse et vous loue de le faire ; et (*à Julia*) je supplie Votre Excellence de faire un favorable accueil à tous ses charmes

Julia. — Cythéris, sa grâce et sa beauté se recommandent assez d'elles-mêmes. Sachez, douce Chloé, que je vous aime à l'excès et que je serai heureuse de toutes les faveurs que l'Empereur mon père voudra bien vous accorder. Est-ce là votre époux ?

Albius. — Oui, Votre Altesse, s'il vous plaît, faute de mieux.

Chloé. — Dieux ! Comme il me fait honte !

Cythéris. — Point du tout, Chloé ! On vous trouve au contraire fort spirituelle et très avisée Les femmes habiles ne choisissent pas leurs maris pour leur air ou pour leur naissance, mais pour la richesse qu'ils ont et le pouvoir qu'ils vous laissent sur eux.

Ovide. – Monsieur, nous sommes venus vous féliciter tous de la bonne réputation que vous avez.

Tibullus. — Et nous serions tous ravis de mériter votre amitié.

Albius. — Ma femme se chargera, Messieurs, de vous répondre; je vais revenir à l'instant. (*Il sort.*)

Plautia. – Vous avez choisi une très agréable compagne, Cythéris, et une fort plaisante maison.

Cythéris. — Vous êtes très bienvenue, Cynthia, ainsi que tous mes amis.

Chloé. — C'est de tout cœur, je le jure à Votre Seigneurie

Plautia. — Merci, charmante Madame Chloé.

Julia. — Il faudra que vous veniez à la cour, Madame, et soyez sûre que vous y serez aussi bien accueillie par les autres que par nous.

Ovide. — Elle en sera tout à fait digne, Madame : car je lis dans son air la noblesse et toute sorte de mérites.

Tibullus. — Je n'ai jamais vu plus certaine assurance d'un caractère plus parfait.

Albius (*rentrant*). — Ma femme !

Chloé. — Si vous saviez quelles louanges ils me donnent ici, ces courtisans ! Eh bien, que voulez-vous encore ?

Albius. — C'est pour le banquet, ma chère femme

Chloé. — Oui, et la princesse a dit qu'il fallait que j'aille à la cour et que j'y serai bien accueillie. (*Elle sort avec Albius.*)

Gallus. — Ovide et Tibulle, vous devez être contents de pouvoir rencontrer ici vos maîtresses.

Ovide. — Nous en sommes ravis.

Tibullus. — Et nous rendons grâces à Cornelius Gallus.

Ovide. — Vraiment, mon cher Sextus, vous n'êtes guère sociable.

Propertius. — C'est vrai, Publius, mais je ne saurais l'être. | Les esprits malades sont comme les fiévreux brûlants : | si on leur présente quelque boisson, la fraîcheur leur en plaît d'abord, | mais leur accès n'en est ensuite que plus violent. | Je vous en prie, laissez-moi vous quitter; je vous gêne tous, | et moi-même plus que vous.

Gallus. – Reste, ami Properce.

Tibullus. — Vous donnez trop au chagrin, vous cédez trop à la destinée, | qui ne nous fait de mal que quand nous le voulons bien.

Propertius. — Ah ! taisez-vous, Tibulle ! votre philosophie | rend votre main trop rude à toucher mes blessures. | Laissez ceux-là parler du chagrin qui savent pleurer et gémir ! | L'esprit qui vit librement, sans contrainte, ne peut sentir | le poids qui m'oppresse. (*Il sort.*)

Ovide. — Digne fils de Rome ! | Il me semble que je goûte l'amertume de sa douleur, que je pourrais m'asseoir là et quereller sans fin les astres qui l'accablent.

JULIA. — Il me semble que je l'aime de savoir si bien aimer.

CYTHÉRIS. — C'est bien le plus parfait amour qui survit à la mort !

GALLUS. — Une pareille constance est toujours le fondement de la vertu.

CHLOÉ (*rentrant*). — Avez-vous bien tout observé, Crispinus ?

CRISPINUS. — Tout, je vous le promets.

CHLOÉ. — Et quels sont ces messieurs ? Les connaissez-vous ?

CRISPINUS. — Oui, Madame, ce sont des poètes !

CHLOÉ. — Des poètes ! N'ont-ils rien dit de moi tandis que j'étais sortie ?

CRISPINUS. — Oui certes, ils ont porté aux nues vos perfections !

CHLOÉ — Eh bien, là, sincèrement, c'est la plus charmante espèce d'hommes que j'aie jamais vue ! Poètes ! Ne pourrait-on obtenir pour moi de l'Empereur qu'il fît de mon mari un poète ? Qu'en pensez-vous ?

CRISPINUS. — Non, Madame, c'est l'amour et la beauté qui font les poètes ; et puisque vous les aimez tant, votre amour et vos beautés vont en faire un de moi.

CHLOÉ. — Quoi ! vraiment ? un poète pareil à ceux-ci ?

CRISPINUS. — Oh ! bien supérieur ! Autrement je ne voudrais pas !

CHLOÉ. — Et vous allez changer de mine aussi, et de cheveux, de tout enfin ! Vous allez leur ressembler ?

CRISPINUS. — Mais, Madame, on peut fort bien devenir poète sans changer de cheveux.

CHLOÉ. — Eh bien, nous allons voir votre talent ! Tout de même, si vous pouvez changer de cheveux n'y manquez pas, je vous en prie.

ALBIUS (*rentrant*). — Mesdames et Messieurs, il y a là-bas un léger banquet qui vous attend. Vous plaît-il d'approcher et de l'attaquer ?

JULIA. — Merci beaucoup, bon Albius ; mais quand donc verrons-nous ces merveilleux bijoux pour lesquels vous avez tant de réputation ?

ALBIUS. — « Je suis au service de Votre Seigneurie. » — J'ai attrapé cette phrase l'autre jour en voyant jouer une comédie, et elle me rend service aujourd'hui : je vois qu'il est bon parfois de prendre des notes. Je fréquenterai le théâtre plus que je n'ai fait jusqu'ici, maintenant que je suis en familiarité avec les gens de cour !

GALLUS. — Eh bien, qu'y a-t-il donc, Hermogénès ? Qu'est-ce qui te chagrine, dis-moi ?

HERMOGÉNÈS — J'ai un peu de mélancolie, voilà tout ! Aie la bonté de me laisser tranquille.

GALLUS. — De la mélancolie ! Comment cela ?

HERMOGÉNÈS. — C'est d'être venu en voiture : la peste soit des carrosses !

CHLOÉ. — Et celui-là qui est si laid, est-ce aussi un poète, Cythéris ?

CYTHÉRIS. — Non, c'est un musicien, mais il est aussi capricieux qu'un poète : on l'appelle Hermogénès.

CHLOÉ. — Un musicien ! Alors il sait chanter ?

CYTHÉRIS. — Bien sûr, et dans la perfection. Vous ne l'avez jamais entendu ?

CHLOÉ — Jamais ! Pensez-vous qu'on puisse l'en prier ?

CYTHÉRIS. — Je n'en sais rien. (*A Gallus.*) Mon ami, Mme Chloé voudrait bien entendre Hermogénès chanter. Avez-vous quelque pouvoir sur lui ?

Gallus. — Assurément sa propre galanterie suffirait à le décider en faveur d'une si jolie femme, mais dans l'incertitude nous allons tous l'en prier.

Hermogenès. – Je ne chante pas.

Gallus. — Je t'en prie, Hermogenès !

Hermogenès. — Impossible.

Gallus. — Voyons, en l'honneur de cette dame chez qui, je le sais, vous trouverez toujours bon accueil !

Chloé. — N'en doutez pas, s'il sait chanter !

Ovide. — Qu'est-ce que c'est ?

Gallus. – C'est Madame qui demande à Hermogenès de vouloir bien chanter !

Ovide. – Il ne va pas lui refuser, je pense ! Hermogenès !

Hermogenès. — Impossible !

Gallus. — Non, il faut laisser faire les dames : il attend seulement qu'elles lui promettent de le remercier en récompense de son talent.

Julia — Nous n'y manquerons pas, bien sûr ! Et je serai même la première à lui payer plus que des remerciements pour la faveur précieuse qu'il aura daigné nous accorder.

Hermogenès. — Merci bien, Madame, mais c'est impossible !

Tibullus. — Croyez-moi, la seule façon de le décider, c'est de ne lui demander rien.

Crispinus (*à Chloé*). — Vous aimez le chant, Madame ?

Chloé — Passionnément !

Crispinus. — Alors je vous en prie, veuillez prier ces dames de me prier de chanter.

Chloé. — Je supplie Votre Grâce de prier ce monsieur de chanter.

Julia. — Certainement, Chloé : chante-t-il bien ?

Chloé. — Je le crois, Madame ; car il m'a priée de vous prier de le prier de chanter.

Crispinus. — Ciel et Terre ! Il ne fallait point le dire !

Julia. — Cher Monsieur, nous vous supplions de vous faire entendre.

Crispinus. — Hélas ! en vérité, je ne saurais, Madame.

Plautia. — Monsieur est trop modeste : je gagerais qu'il chante supérieurement !

Ovide. — Eclaircissez-vous le gosier, Hermogenès : je vois d'ici que ce Monsieur est capable de vous défier.

Crispinus. — Monsieur, je ne défie personne.

Tibullus. — C'est modestie de votre part, Monsieur ; mais nous qui avons confiance en votre mérite, nous le défions en votre nom.

Crispinus. — Merci, Messieurs ; je ferai de mon mieux.

Hermogenès. — Que ce mieux ne soit pas trop mauvais, Monsieur, je vous le conseille !

Gallus. — La dispute est bien bonne ! — Qu'allez-vous chanter, Monsieur ?

Crispinus. — « Si je puis librement déclarer... » : voilà, Monsieur, ce que je vais chanter.

Ovide. — Une de vos compositions, Hermogenès! Il vous offre assez d'avantages.

Crispinus. — En vérité, Messieurs, je vous le répète, je ne défie personne. D'ailleurs je ne puis chanter qu'un couplet de la romance.

Gallus. — Tant mieux : nous obtiendrons d'Hermogenès qu'il nous chante le second. (*Crispinus chante*)

Gallus. — Croyez moi, Monsieur, vous chantez délicieusement !

Ovide. — S il y a un éloge supérieur à la perfection, Monsieur le mérite.

Hermogenès — Tout ceci, Monsieur, ne me fait point vous envier ; car je sais que je chante mieux que vous.

Tibullus. – Ecoutons maintenant Hermogenès! (*Hermogenès chante.*)

Julia. — Hermogenès, il y a longtemps que votre mérite est connu et admiré de tous.

Hermogenès. — Je vais maintenant vous en dire une autre je commence. .

Gallus. — Nous ferions injure au banquet de notre hôte si nous le faisions attendre davantage.

Julia. — C'est juste et vous avez raison, Cornelius Gallus.

Hermogenès. -- Vous savez, c'est un air très court, ce sera fini tout de suite : attendez un instant, je vous en prie En avant, la musique !

Ovide. — Allons, Hermogenès, nous terminerons ce différend là-bas

Julia — C'est la maladie commune à tous les musiciens : avec eux pas de milieu ! On a autant de mal à les faire finir qu'à les faire commencer.

Albius. — Passez les premiers, Messieurs, je vous prie.

Tous. — Merci, bon Albius ! (*Ils sortent tous, sauf Albius*)

Acte IV, Scène vi. — Un espace ouvert devant le Palais.

Ovide. — (*seul*) Exilé de la cour ! Exilez-moi plutôt de la vie, | puisque le but suprême de ma vie est ici enfermé ! | En cette cour est concentré tout le royaume, | et comme cette sphère sacrée contient dix mille fois autant que n'importe quel lieu | en toute autre partie de l'empire ; | de même quiconque se meut dans sa sphère | contient en soi dix mille fois plus | que tout être vivant exclu de cet orbe de choix. | Dans le cercle qu'il a tracé autour de lui, | le magicien est à l'abri de l'esprit qu'il évoque ; | mais s'il en sort, il est soumis à sa rage, | et perd toute la vertu de son art ; | moi de même, exilé du cercle de la cour, | je perds tous les dons heureux dont je jouissais. | La vertu n'est vertu qu'avec son estampille ; | le vice n'est plus vicieux, quand il est lavé de sa blanche main. | La cour, mais c'est la quintessence de tout le mérite de Rome, | et ma chère Julie est la quintessence de la cour. | Il me semble, maintenant que je suis plus près d'elle, | respirer dans l'air un peu de ce bien-être que j'en recevais naguère ; | et tandis que le soir, abaissant son voile pudique, | permet aux pauvres ombres comme moi | de se glisser dehors, je viens, semblable à un fantôme au cœur éteint, | qui cherche le corps vivant de son amour, | errer ici et l'attendre. Je sais | que la prison où elle est enfermée ne doit pas être loin d'ici | et qu'elle espère gagner son sévère gardien à me laisser entrer et

parler avec elle : | elle ranimera de son haleine mes esprits défaillants.

JULIA (*paraissant à la fenêtre de sa chambre*). — Ovide, mon amour, est-ce toi ?

OVIDE. — Je suis ici, céleste Julia.

JULIA. — Ici, dis-tu, mais tu n'es point ici ! Ah ! comme ce mot | raille nos deux destinées qui comme nous diffèrent : | nous ne faisons qu'un et pourtant nous voilà séparés, comme des ennemis ! | Moi en haut, toi en bas ! Ah ! cette différence de niveau | représente bien pour nous deux les deux obstacles de notre amour, | la hauteur de mon rang, l'humilité du tien ! | Dans les deux sens, je suis trop haut comme tu es trop bas ! | Nos âmes cependant sont égales : pourquoi nos corps, | qui sont leurs esclaves, échappent-ils ainsi à leur pouvoir ? | Je veux me précipiter vers toi ; si je meurs, je vivrai éternellement avec toi ; la grandeur de ma naissance, | ni celle de mon rang ou de mon devoir, aucun pouvoir cruel | ne pourra plus me séparer de toi ! Non, quand mon père | enfermerait mon corps dans un tombeau d'airain, | je serais quand même avec toi ! Si les formes que contient | mon âme en ce moment participent de la même substance, | puisque cette âme est immortelle et doit rester telle qu'elle est ; | la mort ne peut détruire les affections qu'elle retient encore ; | et l'âme après la mort peut être où elle veut ! | Les âmes des parents ne gouvernent plus l'âme des enfants, | quand la mort a dissous leurs formes mortelles ; | il n'y a plus ni père ni mère ni enfant ; et l'éternité | affranchit tous les hommes des respects temporels.' | Je viens, ô mon Ovide ; reçois-moi dans tes bras, | et laisse-moi exhaler mon âme dans ton sein

OVIDE. — Arrête, ô mon amour, les espérances que tu conçois | d'une mort vivante et d'une vie future | ne sont point véritables. Tu choisis la mort | à condition de pouvoir jouir dans l'autre vie de ton amour : | mais sache, ô princesse aimée, qu'une fois morte, | tu ne dois survivre que dans la perfection de l'âme ; | et dans l'âme il n'est plus d'affections ! | Nous répandons nos affections avec notre sang, | et avec les affections de notre sang nos amours se flétrissent. | Nulle autre vie ne possède comme celle-ci la douceur de l'amour ; | nulle essence n'est aussi chère au sentiment capricieux, que le corps de chair et de sang, dont la quintessence est la sensation. | La beauté composée de sang et de chair émeut davantage | et plaît mieux à l'être de chair et de sang | que ne fait à l'esprit la beauté idéale. Les conceptions que nous avons en songe, | quand le sommeil, geôlier des sens, les enferme, | voilà ce que nous aurons quand la mort les aura complètement détruits. | Si donc l'amour est ton objet, ne change pas la vie ; | continue à vivre heureuse à ton rang, tandis que je resterai en bas, | dans ma chétive fortune et satisfait de ton éclat.

JULIA. — Hélas ! Faut-il que la vertu, cette aigle aux ailes puissantes, | dont chaque battement allume des étoiles au firmament brûlant, | vienne, comme l'hirondelle avant l'orage, chercher sa proie | au ras du sol et d'une aile ardente, | poursuivant des objets que nul autre ne voit, | là où chacun n'aperçoit que le vide de l'air ! | Ainsi toi, pauvre Ovide, et tu n'es pas le seul, | il te faudra, comme l'hirondelle, poursuivre une pâture invisible, | des moucherons, et moins encore ! Ainsi l'amour, | et toute hu-

maine pensée, est transposée | suivant le caprice des tyrans [1]. | O mon père, puisque tu ne m'as pas donné l'âme, | n'essaie point de la gouverner ; | prends seulement pour en disposer | ce que tu me donnas. Tes sentiments ne règnent pas en moi : je dois supporter mes chagrins, laisse-moi régler mes plaisirs ! Un amour vertueux | ne fit jamais scandale même chez les déesses ! | Mais non, il est inflexible ! O mon cher amour, | Ta vie court risque d'être raccourcie par la longueur | de mes discours qui ne veulent point s'arrêter ! | Adieu, ma douce vie, bien que tu sois banni | de cette cour trop curieuse, tu peux toujours jouir de moi : | mon âme en ces paroles entre dans tes oreilles, | et je veux rester comme une morte sur le plancher de cette tourelle | jusqu'à ce que nous nous revoyions ! Sur cette hauteur orgueilleuse, | je prosterne mon amour à tes genoux | et je baise les sables heureux qui baisent tes pas. | Le grand Jupiter met le palais au-dessous de la cabane | et, plutôt que de se séparer, les amants se donneront rendez-vous en enfer !

Ovide — Adieu, la société des hommes! et si je pouvais, | je dirais : Adieu la lumière ! L'ombre des enfers cacherait mon front | jusqu'à ce que les rayons chéris de ta beauté viennent racheter mes vœux ! (*Il s'éloigne.*)

Julia. – Ovide, ô mon amour ! ne pouvons-nous rester | quelque temps encore sans qu'on te découvre ?

Ovide. — Pour ton propre bien, chère déesse, éloigne-toi : | qui voudrait hasarder c firmament d étoiles | qu'on voit briller en toi, pour moi, pauvre étoile qui tombe ? | Va-t'en, doux sang de ma vie ; s'il me fallait te voir | touchée seulement à cause de moi, j'en mourrais !

Julia. — Je m'en vais donc, et le ciel même | ne saurait me faire revenir. (*Elle s'éloigne.*)

Ovide. — Pourtant, Julia, si tu veux, reste un peu plus encore !

Julia. — Je veux bien.

Ovide. — Dieux ! qu'Ovide est puissant ! Ce que la force du ciel | n'aurait pu faire retourner, ton souffle l'a ramené !

Julia. — Qui s'en ira le premier, mon amour? mes yeux pleins de passion | n'endureront pas de te voir partir !

Ovide. — Si tu t'en vas d'abord, mon âme te suivra !

Julia. — Alors restons !

1. Ces quelques vers, où l'expression paraît tout originale, sont parmi les plus beaux que Jonson ait écrits, à tel point qu'ils sembleraient d'un autre poète Toute cette scène, qui pour le fond paraît une réplique de la scène du balcon de *Roméo*, rappelle beaucoup la manière de Donne.

Ah me, that virtue, whose brave eagle wings
With every stroke blow stars in burning heaven,
Should, like a swallow, preying towards storms,
Fly close to earth, and with an eager plume,
Pursue those objects which none else can see,
But seem to all the world the empty air !
Thus thou, poor Ovid, and all virtuous men,
Must prey, like swallows, on invisible food,
Pursuing flies or nothing : and thus love,
And every worldly fancy, is transposed
By worldly tyranny to what plight it list.

Ovide. — Hélas ! si nous restons tous deux, tous deux nous mourrons ! | J'entends ton père : ô ma divinité, va t'en ! (*Julia se retire de la fenêtre.*) La peur forge des sons qui trompent mes oreilles : | je n'ai rien entendu, l'amour me rend fou ! | Il n'y a point d'esprit sous le ciel qui puisse | créer de telles illusions ; mais j'aime mieux périr d'une telle sorcellerie | que d'être rendu à la vie ailleurs par la raison ! | Ici à deux genoux, je vénère la place bénie | qui posséda ma maîtresse et l'air enamouré | qui enserrait son corps dans ses bras soyeux ! | Mais ne t'agenouille pas devant ce lieu ni devant l'air. | Elle est dans ton cœur : c'est là qu'il la faut adorer !

CHAPITRE V

Les chefs-d'œuvre.

De toute l'œuvre de Jonson, si considérable, quelques comédies seulement méritent le nom glorieux que nous venons d'inscrire en haut de cette page. Il ne revient à bon droit ni au recueil de ses poésies, qui sont de valeur très inégale, ni à aucun de ses masques, qui sont choses légères et simplement jolies, ni à ses deux tragédies qui sont médiocres en somme. Des comédies de sa jeunesse, une seule, *Every Man in his Humour*, pourrait prétendre à ce beau titre ; mais, si elle est la plus aimable, la plus agréable des productions de notre poète, il faut convenir aussi qu'elle est moins forte, moins originale que celles dont nous allons nous occuper. Les quatre pièces étudiées dans ce chapitre sont assez lourdes par endroits, et pas toujours très amusantes ; mais par la portée de la satire qu'elles renferment, et par l'art de la facture qui est remarquable, elles constituent dans le genre particulier de comédie qui convenait à Jonson, des modèles véritablement achevés. On peut discuter la valeur relative de cette conception artistique ; on ne saurait nier qu'elle soit appliquée ici avec un talent hors de pair.

Ce que l'on pourra discuter en revanche, c'est le nombre des comédies qu'on peut réunir sous cette rubrique sans être accusé de partialité. Pour le *Renard* et l'*Alchimiste*, le doute est impossible ; que l'on préfère l'une ou l'autre, ce sont là, de l'aveu de tous, les efforts les plus heureux de son génie. La tradition résumée en un méchant couplet [1] nous oblige à y ajouter *la Femme silencieuse*, bien que cette amusante bouffonnerie soit loin de valoir les deux autres. Les deux critiques les plus autorisés qui, de notre temps, se soient occupés de Jonson, J. A. Symonds et M. Swinburne, s'accor-

1. Ce couplet anonyme date probablement de la fin du XVIIe siècle :

The *Fox*, th'*Alchemist*, and *Silent Woman*,
Done by Ben Jonson, and outdone by no man.

dent à lui préférer *la Foire de Saint-Barthélemy*, qui est une œuvre en effet très originale. Ce dernier y mettrait aussi la *Boutique aux Nouvelles*, qu'il considère comme à peine inférieure aux plus grandes ; mais je n'arrive pas à partager son enthousiasme. Par contre, j'aurais voulu y mettre *le Diable est un sot*, afin de grouper dans un même chapitre toutes les comédies que Jonson a composées avant l'apparition du folio et sa longue absence du théâtre. Mais celle-ci n'est pas un chef-d'œuvre, tant s'en faut, et nous la reléguerons, malgré la date, au chapitre suivant.

I

Le Renard ou, pour lui donner son véritable titre, *Volpone*, qui est pour beaucoup la première des comédies de Jonson par le mérite [1], est aussi la première en date de celles que nous avons à examiner. C'est une comédie d'un caractère tout particulier, et l'on peut affirmer qu'il n'y en a pas qui lui ressemble. Aucune des autres pièces de Jonson ne répond à la même conception ; aucune comédie d'un autre auteur ne s'en rapproche. D'autre part il n'y a peut-être pas non plus dans toute son œuvre une seule pièce où la composi-

1. La première édition connue du *Renard* est un quarto de 1607 : la pièce est précédée d'une longue dédicace « aux Deux Universités » (voir plus haut), au bout de laquelle on lit : « From my house in the Blackfriars, this 11th day of February, 1607 » (c'est-à-dire, suivant M. Fleay, 1608). Elle avait été jouée « with love and acceptance at Oxford and Cambridge », soit pendant la peste (juillet-décembre 1605), soit en 1607 (juillet-novembre). Le folio porte qu'elle a été jouée pour la première fois (par « les Serviteurs du Roi ») « en 1605 ». M. Fleay (*B. Chron.*, I, 373) déclare qu'elle est postérieure au 19 janvier 1606, en raison de la baleine de Woolwich dont la naissance est signalée par Stow (p. 881) et dont il est question dans la pièce : elle aurait donc été jouée entre cette date et la fin de l'année officielle (25 mars). M. Fleay d'autre part croit voir dans le prologue de *Mucedorus* (éd. de 1610) des allusions à l'auteur du *Renard*. Il y est question « d'un corbeau, etc., qui aurait écrit une comédie remplie de sentences obscures et d'insultes plaisantes aux esprits factieux ». Les arguments dont il étaie son hypothèse sont loin d'être probants. Rien ne prouve que la pièce ait déplu au Roi et causé des ennuis aux acteurs. Il semble cependant, puisqu'il s'en défend dans la dédicace, que les ennemis de Jonson l'avaient accusé de nouveau de faire des personnalités. On a même prétendu que Volpone représentait Sutton, mais ceci n'est aucunement prouvé et paraît peu probable. La pièce a pour épigraphe dans le folio de 1616 :

Simul et jucunda et idonea dicere vitae.

Elle resta au répertoire jusqu'en 1784. (Cf. Genest, *English Stage*.)

tion, la facture, le détail, soient aussi achevés, aussi heureux, aussi près de la perfection: Sans doute il y a des réserves à faire, mais l'ensemble de la comédie donne une telle impression de force, de puissance, de génie, pour tout dire, qu'elle évoque le souvenir des plus grands noms et appelle la comparaison avec les plus hauts chefs-d'œuvre du théâtre.

La pièce est facile à résumer ; et c'est la première fois que nous disons pareille chose. C'est, à tout prendre, une sorte de fable dramatique destinée à prouver le vieux dicton cité par La Fontaine :

> Tel, comme dit Merlin, cuide engeigner autrui,
> Qui souvent s'engeigne soi-même !

Notre Merlin va nous conter l'histoire de deux grands fripons, le maître et le valet, dont la fourberie spirituelle, après avoir longtemps trompé tout le monde, finit par succomber aux ruses mêmes qu'elle avait ourdies pour les autres.

La scène est à Venise, la ville magnifique, où tout, même le vice, prend je ne sais quelle grandeur artistique. Nous sommes dans la maison du Signor Volpone, à l'heure du réveil, et nous voyons ce riche voluptueux qui vient faire ses dévotions à son or et prier Dame Fortune, sa patronne, d'en élever toujours plus haut le tas. Il y a là un amoncellement de richesses, qui rappelle certains tableaux de la Renaissance, où l'artiste a accumulé tous les objets précieux aux regards du monde, les vases ciselés, les statuettes d'or, les colliers de perles, les vaisselles ouvragées, les bourses gonflées de sequins. A ce spectacle toujours délectable, Volpone, qui n'est pas un avare et qui n'amasse toute cette richesse que pour satisfaire les caprices de ses sens et de son esprit, sent déborder son cœur d'un enthousiasme orgueilleux. Il exprime en beaux vers à Mosca, l'ami pauvre, le flatteur et le parasite familier, toute sa joie de vivre au milieu de cette abondance, qui lui procure tant de jouissances et qu'il a si peu de mal à gagner. Ce vieux garçon (il l'est par définition même, bien que l'adjectif soit prématuré), n'ayant point d'enfants ni de famille, se voit entouré par quantité de gens, qui l'accablent de soins, de prévenances, de présents surtout, dont l'ingénieux Mosca, par ses fallacieuses promesses, fait grossir chaque jour la collection. Et en effet nous voyons arriver successivement l'avocat Voltore, le bourgeois Corbaccio, le marchand Corvino, qui sont les prétendants les plus autorisés à cette succession éventuelle. Dès qu'on annonce leur

visite, Volpone se précipite à son lit, s'emmitoufle de couvertures, et s'arrache l'âme à tousser. Mosca se joue alors de leur crédulité de la façon la plus réjouissante : chacun a apporté quelque chose au moribond, celui-ci un plat d'or, celui-là une perle précieuse, le troisième une bourse remplie d'argent. Mosca prend le cadeau et successivement leur affirme que le testament du malade a été fait en sa faveur ou qu'il le sera par ses soins. Il arrive même à tirer du vieux Corbaccio la promesse qu'il fera de son côté un testament en faveur de Volpone et déshéritera son propre fils, afin de s'assurer par une preuve d'affection si convaincante l'héritage du riche Magnifique. Et lorsque le dernier des trois corbeaux s'est envolé, Volpone rejette ses couvertures, éclate de rire et remercie Mosca avec transport de la merveilleuse pièce qu'il vient d'organiser pour lui tout seul !

Il serait bien étrange que tous ces capteurs d'héritage appartinssent au sexe laid. Dans le nombre il y a une femme, une Anglaise précisément, qui est venue, elle aussi, à la curée, à la fin du premier acte ; mais Volpone, las de jouer la comédie et désireux de savourer en souvenir celle qu'on vient de lui donner, s'est fait nier à la porte. Lorsque le rideau se relève, nous nous trouvons sur la place Saint-Marc, et voici venir, non point la femme, mais bien son mari, sir Politick Would-Be, un de ces insupportables nouvellistes, qui se croient grands hommes d'État pour avoir feuilleté Machiavel. Il est avec un étranger, Peregrine, à qui il confie d'un air plein de mystère toutes sortes de prétendus secrets d'État, les plus invraisemblables ! Il est interrompu dans ses confidences par l'arrivée d'un charlatan, qui vient monter là sa baraque et qui n'est autre que Volpone. Mosca lui a vanté la beauté de la femme de Corvino ; et il vient sous ce déguisement s'assurer qu'il n'a pas menti. Pour attirer la belle à sa fenêtre, il a voulu s'installer juste en face et il entame un long boniment, tout à fait conforme aux règles du genre. La foule se rassemble, la dame paraît au balcon ; brusquement survient le mari furieux, qui n'a pas reconnu Volpone et qui rosse comme il convient le faux marchand d'orviétan. Ce Corvino est en effet un grand jaloux, et nous le voyons maintenant gourmander sa malheureuse femme de la façon la plus violente, et l'accabler d'injures et de menaces, à quoi elle ne comprend rien. Mais Mosca vient dire à Corvino que Volpone est de plus en plus bas, que les médecins impuissants ne voient plus qu'un remède à son mal. Il consiste à coucher dans son lit une jeune femme ardente et belle ; et Mosca, très discrètement, lui con-

seille de prêter la sienne. Il semble que l'intérêt de Corvino soit plutôt de laisser mourir le bonhomme, qui a testé, il le croit du moins, en sa faveur ; mais un des médecins a proposé sa propre fille, « une vierge », et, pour ne pas demeurer en reste, ce mari, qui menait tantôt si grand bruit de son honneur conjugal, se décide en un tournemain à envoyer sa femme au monstre. Après tout c'est un vieillard impotent ; et qui le saura ?

Mosca, ravi de son succès, poursuit son œuvre. Il va du même pas trouver Bonario, le fils de Corbaccio, et pour les brouiller définitivement, il lui révèle que son père nourrit le dessein de le déshériter. L'autre, qui connaît Mosca de réputation, ne veut rien croire de la bouche d'un pareil drôle ; mais celui-ci joue si bien la comédie de l'innocence outragée que Bonario finit par s'y prendre et se laisse emmener chez Volpone, où il pourra s'assurer par lui-même qu'on lui disait vrai. Là-dessus nous retournons chez Volpone, qui a dû regagner son lit de douleur, pour recevoir la visite de l'Anglaise, et qui est en proie aux discours infinis de cette intarissable bavarde. Heureusement Mosca arrive à son secours et le débarrasse de cette harpie par le premier moyen qui lui vient à l'esprit : il a justement rencontré son mari, lui dit-il, en compagnie d'une courtisane, et l'autre aussitôt de s'élancer à la poursuite du volage. Le champ est libre maintenant pour Corbaccio, qu'on attend d'un moment à l'autre avec son testament. Par malheur Corvino, craignant d'être devancé par l'ignoble médecin, arrive avec sa femme une demi-heure avant le temps fixé. Il n'a eu garde d'expliquer à la malheureuse quel est le but de sa visite ; maintenant qu'elle est dans la place, il essaie par toutes sortes de raisonnements et d'exhortations de la persuader au honteux sacrifice. Celia (c'est le nom de la pauvre femme) s'indigne, supplie, se lamente, mais l'odieux mari ne veut rien entendre. Enfin, sur le conseil de Mosca, il la laisse seule avec Volpone, qui aussitôt se relève fort gaillardement, se jette à ses genoux et lui fait les déclarations les plus poétiques. Mais comme il entasse vainement dans ses discours tous ses souvenirs classiques de voluptueux érudit, il est sur le point d'en venir aux actes, quand surgit Bonario, l'épée à la main. Il avait été placé dans la chambre voisine pour surprendre les paroles de son père, et Mosca l'y a oublié : il a donc assisté à toute la scène et paraît au moment décisif, je veux dire un instant avant. Voilà Volpone anéanti : toute sa conduite est maintenant percée à jour, et Bonario a déclaré, en se retirant, qu'il allait

tout droit le dénoncer à la justice. Mosca, qui rentre alors, blessé par Bonario, se laisse aller au désespoir ; mais il se reprend en un clin d'œil et imagine une ruse nouvelle qui les tirera tous deux d'embarras. En effet, comme Corbaccio arrive avec son testament, suivi de près par l'avocat Voltore, il leur raconte que Bonario, ayant appris les intentions de son père, est entré dans la maison pour tuer celui-ci, qu'il y a trouvé la femme de Corvino en visite, l'a forcée de jurer que Volpone avait voulu la violer et qu'il est allé, sur ce faux témoignage, porter plainte pour elle en justice. Voltore se charge immédiatement de la défense de Volpone, et ils partent pour le tribunal, où ils feront éclater l'innocence de ce pauvre calomnié.

C'est là que l'auteur nous transporte au quatrième acte. Les juges sont assez prévenus par leur passé irréprochable en faveur de Celia et de Bonario ; et sur la demande de ce dernier, ils ordonnent qu'on fasse comparoir Volpone. En attendant qu'il se présente, Voltore commence à plaider sa cause, et le fait si habilement, avec tant de chaleur et d'impudence, que le tribunal ne tarde pas à être retourné. Corbaccio vient déposer contre son fils, Corvino contre sa femme ; Mosca montre ses blessures et fait citer lady Would-Be, qui est prête à jurer tout ce qu'on voudra en faveur du Magnifique. Quant aux accusés, qui n'ont point de preuve de leur innocence, ils ont tôt fait de gâter leurs affaires par la hauteur méprisante qu'ils opposent à tous ces coquins et leur médiocre respect de la justice humaine. Bref, l'arrivée de Volpone, pâle et défait dans sa litière de malade, ne fait que décider la victoire, déjà plus qu'à moitié gagnée. Après quelques mots de Voltore, les juges font mettre en prison les deux accusateurs devenus deux coupables, puis se retirent pour délibérer du châtiment qu'on doit leur infliger. La pièce pourrait s'arrêter ici ; et nos pessimistes modernes auraient difficilement résisté à l'attrait d'un dénouement si joliment cruel ; mais au temps de Jonson, on n'était pas encore blasé sur les dénouements moraux, et l'on avait aussi la superstition du cinquième acte. C'est ici que l'ingéniosité du vieux Ben éclate : voyons comment il va s'y prendre pour faire rebondir l'action.

Volpone, comme il est assez naturel, n'a pas été guéri de ses vices par une aventure dont il s'est tiré si aisément : il veut continuer à s'amuser aux dépens des corbeaux, dont la cupidité ingénue lui offre un si plaisant spectacle. Il fait donc répandre le bruit de sa mort, après avoir signé un testament qui fait Mosca légataire universel.

Aussitôt les voilà qui accourent, Voltore, Corbaccio, Corvino, l'Anglaise elle-même ; ils trouvent Mosca dressant l'inventaire de ce somptueux mobilier que chacun s'approprie en pensée. Il leur tend insouciamment le testament par-dessus son épaule ; et lorsqu'ils veulent au moins lui faire des reproches, Mosca, de son droit nouveau de maître et de riche, les fait jeter dehors, à la grande joie du malin Volpone, qui assistait à la comédie derrière un rideau [1]. Cependant il n'a pas encore tiré de la déconfiture des corbeaux rapaces tout le plaisir qu'il en peut attendre, et nous le voyons maintenant, sous le déguisement d'un valet de justice, poursuivre de ses félicitations ironiques et cuisantes les pauvres héritiers déçus. Mais ce raffinement de cruauté sera la cause même de sa perte ; et c'est la colère de Voltore, poussé à bout par les deux fripons maladroits, qui amène le revirement final de l'action et le dénouement de la pièce. En effet nous voici de nouveau au Palais, où tout le monde est réuni pour entendre la sentence. Volpone est là aussi, toujours déguisé. L'avocat demande d'abord la parole, décidé à tout dire pour se venger ; et rien n'est plus plaisant à voir que les efforts de ses deux complices, Corbaccio et Corvino, ahuris d'abord et bientôt furieux de peur, pour l'arrêter dans sa confession. Le tribunal, ayant appris la mort de Volpone, marque le désir d'interroger Mosca, et on l'envoie chercher, précisément par son maître lui-même. Mais le parasite est sorti de la maison, après s'être emparé de toutes les clefs ; Volpone revient seul, très en colère, et à voix basse, il révèle à l'avocat qui il est. Tout espoir n'est donc pas perdu pour celui-ci ; immédiatement il fait semblant de tomber du haut mal, prononce les discours incohérents d'un possédé, et aussitôt, se relevant, commence à rétracter ses premiers aveux. Les juges n'y entendent plus rien ; Mosca, qui vient d'entrer, va-t-il éclaircir cette énigme ? On le reçoit avec force honneurs ; il prend des airs de grand personnage et repousse dédaigneusement Volpone, qui le met au courant tout bas de la situation. Elle est très belle pour lui ; il a le tort d'en abuser. Il fait, toujours en aparté, des propositions trop dures à son ancien maître : il exige pour le sauver la moitié de sa fortune. L'autre refuse et, voyant la partie perdue, se résout à tout dire. Les juges rendent les inno-

1. Voir la scène dans le livre de M. Mézières, *Prédécesseurs de Shakespeare*, pp. 328-334. Il a traduit aussi presque en entier la merveilleuse visite des Corbeaux au 1er acte, pp. 301-320. Taine, dans son *Hist. de la Littérature anglaise*, II, 126-142, a vigoureusement traduit quelques pages du *Renard*.

cents à la liberté, et punissent chacun des coupables suivant la gravité de sa faute. Mosca est condamné aux galères et Volpone à la prison.

Cette belle pièce, dont le compte rendu n'aura pas trop, j'espère, affaibli l'intérêt, n'a qu'un défaut, qui est sa longueur. Elle serait parfaite, dans son genre du moins, si elle était raccourcie de quelques scènes intempestives et de quelques développements oiseux. Le boniment que Volpone débite au second acte, est une amusante parodie de cette forme d'éloquence, mais gagnerait même en vraisemblance à être écourté de moitié. D'autres morceaux demanderaient à être supprimés complètement, tels les divertissements improvisés que Volpone se fait donner à deux reprises par ses esclaves familiers. A lire ces deux fragments informes de poésie rocailleuse, on reste confondu ; on se demande par quelle aberration de jugement Jonson a pu être amené à écrire pareilles sottises et quel plaisir peut bien trouver Volpone à les entendre. Enfin ce qu'il faudrait, sinon retrancher complètement, du moins alléger dans une large mesure, c'est l'intrigue secondaire de la pièce dont sir Politick est le fâcheux héros, et qui a si peu de rapport avec le sujet principal que j'ai pu sans inconvénient la laisser de côté. La double intrigue est une particularité très remarquable du théâtre anglais, non seulement au temps d'Elisabeth, mais même en plein XVIIIe siècle, et qui prouve d'une manière frappante à quel point la notion d'unité reste étrangère à l'esprit de la race. L'action de leurs pièces est bien plus animée que celle des nôtres ; elle ne l'est pas encore assez pour le public mêlé qui se presse dans leurs théâtres. Et c'est pourquoi, au grand scandale de Voltaire et de ses contemporains, tant de pièces du temps de Shakespeare ont deux intrigues : l'une généralement sérieuse, et l'autre bouffonne, qui souvent n'est reliée par rien au sujet même de la pièce, qui parfois ne se passe pas dans le même temps. Jonson n'y eut recours que cette fois ; peut-être a-t-il craint que la composition très serrée de son drame et l'âpre satire qui en fait le fond ne rebutent la portion la moins cultivée de son auditoire. Je ne sais si la précaution était nécessaire, mais on doit le regretter de toute façon, car cette adjonction maladroite nuit à l'austère beauté de la comédie. Elle ne se rattache à l'action générale que par un lien des plus ténus, bien que ce soit le lien conjugal. Sir Politick Would-Be, le mari de l'Anglaise, est un prétentieux imbécile, qui se croit grand homme d'État et ne voit autour de lui que

machinations et complots. Le moindre charlatan est à ses yeux un savant de mérite ou un ambassadeur déguisé ; d'autre part, son imagination baroque lui suggère à tout instant des projets invraisemblables, comme celui qui consiste à vérifier l'état sanitaire des bateaux qui arrivent en exposant les vapeurs qu'ils exhalent à des cordes d'oignons éventrés. Ce personnage grotesque développe complaisamment toutes ses conceptions bizarres à un étranger inconnu qu'il a rencontré sur le port et qui s'en amuse prodigieusement. Mais survient lady Would-Be, à qui Mosca a fait croire que son mari se promène partout en compagnie d'une courtisane : elle s'imagine aussitôt que Peregrine est une fille déguisée et l'accable de reproches auxquels il ne comprend rien ; le mari crédule s'esquive aussitôt, persuadé qu'il a été le jouet d'un espion femelle ; heureusement Mosca survient à temps pour désabuser l'irascible Anglaise et en débarrasser le malheureux. Celui-ci cependant a juré de se venger : il se présente déguisé chez Sir Politick, lui persuade aisément qu'il est recherché par des sbires, qui ne tarderont pas à paraître ; et les voici qui arrivent en effet. Notre Machiavel se réfugie sous une grande écaille de tortue ; les prétendus sbires s'amusent à lui inspirer toutes sortes de frayeurs et finissent par soulever l'écaille protectrice. Le pauvre Politick est tout près de mourir de peur, lorsque Peregrine lui révèle qui il est, et pourquoi il lui a joué cette mauvaise farce. Tout cela n'est pas, comme on voit, bien intéressant : l'anecdote est médiocrement joyeuse et le caractère de Sir Politick (l'autre n'en a pas) est d'une bouffonnerie que rien ne relève et qui jure par trop avec le reste de la comédie. L'idée même du personnage était amusante, et il y avait là matière à une jolie caricature, mais c'est le détail ici qui n'est pas heureux. Décidément Jonson a été mal inspiré quand il s'est avisé d'accoler l'une à l'autre cette comédie presque tragique, d'un Aristophane indigné, et cette pantalonnade assez vulgaire, sans esprit, sans gaieté [1].

Ceci dit, et si l'on fait abstraction de quelques scènes superflues, il n'y a plus qu'à admirer. Et d'abord la construction même de la pièce est merveilleuse. L'action ne chôme pas un seul instant : une fois la situation posée, et elle est posée dès le début avec beaucoup

1. Saint-Evremond a repris le caractère de ce Machiavel au petit pied et en a fait le héros d'une comédie en cinq actes : *Sir Politick Would-Be*, écrite en collaboration avec le duc de Buckingham et M. d'Aubigny. La pièce est un peu lente, malgré des détails amusants. (*Œuvres mêlées,* II, 53-218.)

de force et de netteté, chaque scène apporte du nouveau ; il n'y en a pas une qui soit inutile et qu'on pût supprimer. L'intrigue est inventée de toutes pièces par le poète [1], ce qui est tout de même un mérite ; et tandis qu'on admire la force de l'ensemble et la justesse du détail, on n'y relève aucune de ces invraisemblances qui nous choqueront ailleurs. Le nœud de la pièce, qui est la rencontre dans la maison de Volpone du fils de Corbaccio avec la femme de Corvino, est très admissible [2] : l'on peut très bien comprendre que

1. La première idée de la pièce a été évidemment suggérée à Jonson par un passage du *Satyricon* (Cf. Holthausen, *Die Quelle von Jonsons Volpone*, Anglia, X, 519-525 ; et E. Koeppel, *Quellen-Studien*, etc., pp. 8-9). Mais il y a une telle différence entre la comédie et le roman qu'il est injuste de parler d'imitation. Dans le livre de Pétrone (116-117 ; 124-125), nous voyons le vieux poète famélique Eumolpe, jeté par un naufrage sur une terre étrangère et n'ayant pas un sou vaillant, s'installer dans la ville de Crotone, où les vieillards sans héritiers sont en grand honneur, en se donnant pour un riche Africain qui a perdu son fils unique dans la tempête et ne veut plus revoir les lieux de son bonheur détruit. Sur la foi de ces assertions, les capteurs d'héritage se disputent à l'envi l'honneur de l'enrichir, et, grâce à leurs libéralités intéressées, Eumolpe et ses deux jeunes compagnons peuvent vivre un certain temps au milieu de l'abondance et des voluptés. C'est cette curieuse histoire qui servit de point de départ à la fantaisie de Jonson, mais il a si bien changé les circonstances, il a tellement enrichi la donnée initiale, qu'il se l'est vraiment appropriée. Pétrone indique la situation, mais ne donne aucun de ces détails, qui font précisément le prix du *Volpone*. M. Koeppel voit dans l'épisode irracontable des enfants de Philumène (140) le germe de la scène où Corvino prostitue sa femme au vieillard cacochyme. La ressemblance entre les deux situations me paraît bien lointaine ; étant donné le sujet de la pièce, le servilisme enragé de tous ces capteurs d'héritage, il devait aboutir forcément à cet ignoble sacrifice. En somme, Jonson n'a emprunté au *Satyricon* que la situation première ; et toutes les scènes qu'il a traitées, comme la façon dont elles sont traitées, sont de lui. Quant au remède étrange indiqué par Mosca, il semble venir de la Bible (*Rois*, I, I, 1 sqq.), où l'on voit Abisag la Sunnamite essayant de réchauffer la vieillesse glacée de David (Koeppel, *ibid.* 6). L'intermède de sir Politick et lady Would-Be est tout entier de l'invention de Jonson.

2. M Koeppel (*loc. cit.*, p. 9) reproche assez vivement à Jonson de n'avoir pas pris la peine de justifier l'introduction de Bonario dans la maison de Volpone, qui va ruiner l'intrigue des deux coquins. On ne voit pas, dit-il, pour quelle raison, sinon par méchanceté pure, Mosca révèle au jeune homme le honteux dessein de Corbaccio. Jonson a néanmoins pris soin de nous révéler son plan : à la fin de l'acte III (G.-C., I, 374), le parasite explique à Voltore qu'il voulait brouiller le fils avec le père : en le convainquant de l'indigne procédé du vieillard, il comptait pousser Bonario aux pires extrémités envers celui-ci. L'explication, j'en conviens, n'est pas des plus satisfaisantes, mais on peut s'en contenter. Il est certain que Mosca aurait intérêt à ce que Bonario ignorât le testament, mais il a également intérêt à ce que Corbaccio disparaisse, pour que Volpone entre en possession de sa fortune. Exciter le fils contre le père est un moyen comme un autre d'arriver à cette fin. On dira que Bonario n'est pas homme à tuer son père, mais la vertu des autres n'entre pas en ligne de compte dans les calculs des méchants : Mosca nous déclare

Mosca, sollicité de tous côtés par des soins divers, oublie qu'il a laissé Bonario dans un endroit d'où il peut tout entendre[1]. Tous les incidents qui viennent compliquer l'intrigue ou plutôt qui la composent sont parfaitement d'accord avec les caractères et très conformes à l'idée même de la comédie. Le revirement même de l'action au cinquième acte me semble tout à fait heureux et ne mérite pas les critiques qu'on lui a parfois adressées. On dit qu'il n'est pas naturel qu'un homme intelligent comme est Volpone, après être sorti d'une façon inespérée d'une situation des plus critiques, s'en aille de gaieté de cœur, et pour le vain plaisir de savourer la mine déconfite de ses héritiers déçus, risquer une nouvelle aventure, dont l'issue même est dans les mains de ces derniers. Il est vrai qu'il aurait pu attendre quelques heures, jusqu'après le jugement prononcé, et c'est ce qu'il aurait fait dans la vie ; mais au théâtre il fallait qu'il le fît tout de suite, pour ne pas laisser partir le spectateur sur la triste impression d'un dénouement où l'iniquité triomphe. Il me semble qu'il y a là une raison très suffisante pour excuser chez Volpone une démarche un peu prématurée. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que Volpone est un riche voluptueux, habitué à satisfaire tous ses caprices, à ne jamais rencontrer la moindre résistance aux plus cyniques de ses fantaisies. Il a vu maintes fois sans doute la nature humaine s'avilir devant sa richesse ; il a observé, caché derrière un rideau la première surprise de ses flatteurs confondus ; mais cela n'a duré que quelques minutes, et il veut goûter plus longuement le plaisir ironique que son dilettantisme a préparé de si longue main. Songez qu'il n'a pas l'habitude de discuter avec lui-même les projets qui lui traversent l'esprit : « aussitôt dit, aussitôt fait », c'est sa devise, « et au diable les conséquences ! » Mosca n'est-il pas là d'ailleurs pour les conjurer ? Sa dernière aventure, au lieu de l'effrayer, n'est-elle pas faite au contraire pour lui donner confiance et pour exalter son audace ? C'est

d'ailleurs qu'il s'arrangera pour que Corbaccio renie publiquement sa paternité. Toute cette machination, sans être d'une profondeur machiavélique, me paraît très suffisamment plausible : je reconnais du reste qu'un Scribe aurait trouvé mieux.

1. Il n'est même pas exact de dire que Mosca l'ait oublié : voici comment se sont passées les choses. Le parasite a placé Bonario dans un cabinet attenant à la chambre de Volpone (III, 3) ; puis, comme Corvino se présente avant l'heure marquée (III, 4), il fait passer Bonario dans une galerie remplie de livres, où il pourra attendre l'arrivée de son père (III, 5). Toutes ces manigances ravivent les premiers soupçons du jeune homme, et aux premiers cris de Celia, il se hâtera d'accourir. Mosca ne pouvait pourtant pas l'enfermer à clef.

là un raisonnement qui, pour être peu sûr, n'en est pas moins fort commun, si c'est celui qui soutient les joueurs et tous les esprits aventureux. En somme et tout bien pesé, la conduite de Volpone n'est point du tout inexplicable : je verrais même dans cette habileté de l'auteur un trait de psychologie très profonde [1]. Bref, au point de vue de la construction, la pièce est parfaite, et n'a qu'un défaut, c'est de l'être trop. Dans une pièce bien faite, le lecteur ne doit s'aviser qu'à la réflexion, et comme après coup, qu'elle est bien construite ; lorsqu'on lit *le Renard*, on ne peut s'empêcher, à chaque incident nouveau qui vient secouer notre attention, d'admirer l'heureuse invention du poète. Heureux défaut, et qu'il n'est pas donné à tous de commettre ; léger défaut, et qui choquera seulement les malheureux qui chicanent sur leur plaisir ; défaut quand même, si l'idéal du poète dramatique est de faire songer uniquement à ses personnages, de donner l'illusion de la vie vécue et parlée devant les spectateurs.

Le Renard n'est pas seulement une comédie d'intrigue, bien qu'elle ne soit pas à proprement parler une comédie de caractères. Jonson n'est pas homme à composer une pièce où tout l'intérêt résiderait dans l'agencement ingénieux d'incidents comiques. Mais le but qu'il se propose n'est pas non plus d'illustrer par sa pièce, d'incarner dans ses personnages, tel travers ou tel vice commun à la pauvre humanité ; et s'il n'est pas tout à fait vrai de dire que ses caractères découlent et dépendent de l'intrigue, on peut affirmer que l'intrigue et les personnages sont sortis en même temps de son cerveau. En tout cas les personnages ne sont pas étudiés pour eux-mêmes, ils n'existent que pour l'intrigue et ne paraissent dans aucune scène qui soit étrangère à celle-ci. En outre, comme les personnages qui jouent dans la pièce un rôle actif sont assez nombreux,

1. Voir à ce sujet la critique de Cumberland (*Observer*, III, 170-6), cité par Gifford (G.-C., I, 399-400). Je citerai en réponse et à l'appui de mon opinion le passage suivant de Dryden, à propos de l'unité d'action : « And that all this is practicable, I can produce for examples many of our English plays ; as *The Maid's Tragedy*, *the Alchemist*, *the Silent Woman* ; I was going to have named *the Fox*, but that the unity of design seems not exactly observed in it ; for there appear two actions in the play, the first naturally ending with the fourth act, the second forced from it in the fifth : yet is the less to be condemned in him, because the disguise of Volpone, though it suited not with his character as a crafty and covetous person, agreed well enough with that of a voluptuary ; and by it the poet gained the end at which he aimed, the punishment of vice, and the reward of virtue, both which that disguise produced. So that to judge equally of it, it was an excellent fifth act, but not so naturally proceeding from the former. » (*An Essay of Dramatic Poesy*, pp. 335-6.)

cela réduit d'autant le rôle de chacun. Or il en faut au moins cinq : le riche voluptueux qui tient le centre du tableau, le parasite ingénieux qui est la cheville ouvrière de l'intrigue, enfin les corbeaux qui ne sauraient être moins de trois et dont l'un heureusement est avocat. Le rôle de chacun est parfaitement déterminé ; leur caractère se soutient admirablement jusqu'au bout et dans les plus petits détails. Volpone est avide de jouissances, impatient de tout obstacle, point sot d'ailleurs, malgré ses étranges façons de courtiser les femmes ; Mosca est impudent, cynique, très habile, l'habileté même ; Voltore est bavard, intéressé, insinuant ; Corbaccio, le vieux sourd, nous représente l'avarice sous sa forme la plus répugnante ; quant à Corvino, il est placé dans une situation particulière, étant aussi jaloux que cupide et forcé néanmoins par les circonstances « à clamer pardessus les toits qu'il est cocu ». Mais, on le voit, si chacun de ces personnages représente une des formes diverses que peut revêtir l'avarice ou plutôt la cupidité, cela ne dépend nullement de la volonté du poète, mais bien de la force des choses. Jonson n'a pas voulu réunir en un même tableau plusieurs portraits d'avares, pour épuiser en quelque sorte la matière et nous montrer sous tous ses aspects cette vilaine passion. Un auteur de l'école française aurait peut-être procédé ainsi, s'arrangeant pour rassembler dans une même intrigue les divers types humains, dont la cupidité est la passion dominante, avec les différences que peut mettre entre eux le hasard des circonstances et des conditions, des caractères ou des tempéraments. Jonson n'y songe même pas : si Volpone représente l'avare prodigue, pour ainsi parler, et Corbaccio l'avare rapace, aucun personnage ne représente dans la pièce l'avare pauvre ou l'avare jeune ; on sent d'ailleurs, à la façon dont elle est conduite, qu'il ne s'est pas préoccupé le moins du monde d'attirer l'attention de ce côté, en faisant ressortir les contrastes. Son seul souci est de faire avancer sa comédie, et tous ces caractères sont imaginés et développés dans ce seul but. A part le beau monologue de Volpone qui ouvre la pièce et celui de Mosca au début du troisième acte, qui ont l'un et l'autre le mérite de nous expliquer les deux caractères, toute la comédie est en dialogue ; et dans ce dialogue il n'y a pas un mot, voire un bon mot, qui ne soit comme nécessité par la donnée même. Jamais comédie ne fut plus logique ; elle est contenue dans ses prémisses aussi exactement qu'un théorème, je dis jusqu'aux moindres répliques : tout est déterminé, conditionné par l'intrigue.

Un seul personnage révèle, dans la conception comme dans l'exécution, plus de fantaisie ; et c'est précisément un personnage secondaire, le seul qu'on pourrait supprimer : lady Would-Be. Le portrait de cette intrigante entre deux âges est une simple esquisse, mais d'autant plus vivante que le personnage, dans les limites restreintes de son rôle, est très complexe : elle aussi, comme Tucca, comme Bobadil, a dû être copiée sur un modèle vivant. Elle est, comme les autres, cupide, capable de tout faire et de tout dire pour quelques rondelles du « vil métal », et par là se rattache à la bande noire qui tournoie autour de ce lit de malade ; mais elle a, en plus de sa cupidité, ce qu'ils n'ont pas, un caractère. C'est l'intrigante du grand monde, la femme affairée, bavarde, qui court partout et parle toujours, infatigable de la jambe et de la langue ; coquette avec cela, et même un peu plus, mais surtout bavarde, impitoyable aux oreilles du pauvre monde. Il faut lire la scène où elle vient torturer du flux de sa faconde le pauvre Volpone, qui n'a jamais connu pareil supplice. On ne peut s'empêcher, si peu de sympathie qu'il éveille, de plaindre le pauvre homme, et aussi d'admirer l'auteur. La caricature est parfaite ; lady Would-Be est devenue le type de la femme du monde, j'entends de la femme sotte et prétentieuse, qui parle indifféremment de toute chose avec une égale facilité. Aucune idée, mais une mémoire admirable, elle est là tout entière ; pour du jugement, pas une once : elle croira tout ce qu'on lui dit, et comme elle a pris tantôt le pauvre Peregrine ahuri pour une courtisane déguisée, Mosca, qui la connaît, n'aura qu'un mot à dire pour détourner ses soupçons jaloux sur Celia. Il faut lire aussi le petit bout de scène où elle paraît devant les juges, bouillante de colère, jette à la face de la jeune femme quelques invectives emportées, puis se ressaisissant, je ne dis pas confuse, assassine le tribunal d'un interminable discours pour excuser son inconvenance. Les juges finissent par ne plus l'écouter : c'est ce qu'ils ont de mieux à faire. Mais si, dans la réalité, une pareille femme est à fuir autant que la peste, nous aimons à voir reparaître lady Would-Be sur le théâtre, certains que sa bizarrerie nous causera toujours quelque plaisir. Nous regrettons même qu'elle n'ait qu'un rôle secondaire : c'est un de ces personnages dont Dickens aurait tiré grand parti et qui aurait fait bonne figure dans sa galerie de grotesques, entre Mrs Finching et Mrs Nickleby.

Nous avons vu que *le Renard*, s'il est autre chose qu'une comédie d'intrigue, n'est pas non plus une comédie de caractères ; ce n'est pas

davantage une comédie de mœurs. Elle ne vise pas en effet seulement un défaut passager de l'organisation sociale ou des coutumes régnantes ; elle s'attaque à des travers, à des vices qui sont éternels peut-être dans l'humanité. C'est ce qu'on pourrait appeler une comédie satirique, si cette expression pléonastique avait un sens, si toute comédie n'était pas en principe une satire : c'est même peut-être la comédie la plus sombre, la plus âpre satire que l'on ait écrite sur ce grand ressort des actions humaines qui a nom l'argent. Je vais plus loin : je ne sais pas de comédie où le vice soit plus fortement, plus vigoureusement et plus durement fustigé. Chacun de ces personnages est, pour trancher le mot, une franche canaille. Volpone passe, depuis trois ans, la moitié des journées étendu sur un lit, à faire le malade, enfoui sous les couvertures et le visage enduit d'un onguent, afin de couler le reste des heures dans la volupté et les délices. Il spécule ainsi sur l'avidité d'un certain nombre de ses semblables, qui spéculent eux-mêmes sur sa mauvaise santé et lui apportent de l'argent, mille choses précieuses, nourrissant chacun l'espoir de les retrouver un jour dans sa succession qu'ils convoitent. Moyennant quoi notre homme vit au milieu de l'opulence, dans une maison splendide, entouré de tous les plaisirs que l'art procure à son intelligence, comblé de toutes les jouissances que l'or procure à ses appétits. Il sait que la richesse lui permet toutes les fantaisies : tout s'achète, sauf la vertu de quelques femmes, et c'est la ruse alors qui vient à son aide. A réussir ainsi toujours, il ne faut pas s'étonner qu'il tienne en petite estime ce monde intéressé qui se prosterne devant lui. Il jouit de la vilenie des autres, sans scrupule et sans remords, comme d'une comédie exquise qui se joue pour son seul plaisir. L'égoïsme, le scepticisme, le mépris des autres et de soi-même, voilà le fond de ce triste caractère ; et pourtant, de tous ces personnages, c'est peut-être le moins répugnant. Mosca, le parasite et l'âme damnée du Renard, celui qui mène toutes ses intrigues et conspire la ruine de toute vertu, est bien sans doute le plus méprisable, mais n'est pas cependant le plus méprisé : son esprit arrache un sourire à notre vertu indignée. C'est lui qui attire entre les mains de son maître, moins rusé ou plus paresseux, toutes ces précieuses aubaines qui s'entassent autour de lui ; c'est lui qui sait habilement persuader chacun de nos vautours qu'il est l'unique héritier de tous ces biens, ou qu'il le sera ; c'est lui aussi, n'en doutons pas, qui inventa l'odieux stratagème où doit succomber la pudeur de l'infor-

tunée Celia ; comme c'est lui qui conseille au vieux Corbaccio de faire un testament en faveur de Volpone, et qui imagine aussitôt de révéler au fils déshérité l'injure dont il va être la victime C'est lui aussi qui rétablira par ses ingénieux artifices la fortune croulante de Volpone, qui inventera sur-le-champ la fable qui doit les sauver et qui forcera ses complices à la confirmer de leurs faux serments. Comme il connaît les hommes, comme il sait les amener au point où il veut ! Et non pas seulement les gredins qui ont partie liée avec lui et qui sont dans sa dépendance ; mais aussi les honnêtes gens qui sont le plus prévenus contre lui Voyez-le jouer avec Bonario la comédie de l'innocence ! Mais voyez-le surtout se jouer, en riant sous cape, des vices sur lesquels il spécule ! Quel mépris des hommes doit sourire derrière son masque imperturbable au spectacle des hideux pantins dont il tient la ficelle ; mais quel mépris de lui-même aussi et du honteux métier qu'il remplit, chez cet homme qui est intelligent ! Et pourtant, outre son esprit, il a quelque chose qui nous empêche de le mépriser complètement, cette envergure dans le mal qui fait la grandeur malsaine d'un Richard III d'un Iago, d'un Borgia, et où l'on découvre une certaine audace, une sorte de courage dévoyé.

Les autres, les vautours et corbeaux qui tournoient autour du faux moribond, n'ont même pas cette demi-vertu pour atténuer et racheter en partie leur vice ; ce sont eux qui donnent à la satire cette noirceur et cette amertume. Voltore l'avocat a encore, de par son métier sans doute, un peu d'esprit ; il est aussi peut-être plus honnête, par suite de cette « loi du plus fort » qui veut qu'au théâtre de trois coquins que l'on nous présente, le premier soit moins odieux que le second et le second que le troisième. Ce n'est pas néanmoins un beau personnage. Mosca lui fait croire fort aisément que toute son intrigue avec Corbaccio était ménagée dans son intérêt et que l'intervention inopinée de Bonario a tout perdu Il se décide aussitôt à plaider la cause du vieillard, qui est aussi, qui est surtout la cause de Volpone, et il le fera pour rien ! Il faut voir comme il se dépense en grands gestes et en belles paroles ; « on s'attend presque à le voir changer de chemise », tant il sue à la peine ! Enfin il a fait son métier en conscience, injurié les innocents et flatté les juges ; on comprend quelle est sa déception quand il lit sur ce testament tant convoité le nom du maudit parasite qui le berna de ses promesses. Irrité par la vue de Mosca qui se pavane et les ironiques félicitations de Volpone déguisé, il se décide à confesser la fraude, quand il apprend que

Volpone est vivant. Aussitôt c'est l'espoir qui renaît ; il n'hésite pas un instant, feint de tomber du haut mal, rétracte ses déclarations antérieures, et reprend sans la moindre vergogne son premier plaidoyer. Que ne ferait-on pas pour un tel héritage ? — Corbaccio est pire encore : c'est un homme âgé, qui a déjà un pied dans la tombe ; le poète lui a donné une des plus tristes infirmités de la vieillesse, une surdité qu'on ne songe pas un instant à plaindre et qui ne fait qu'augmenter notre dégoût. Cet abominable vieillard est prêt à tout faire pour devenir l'héritier de Volpone, et pour le devenir un peu plus tôt : si Mosca voulait bien s'y prêter, il ne verrait nul inconvénient à ce qu'on avançât une fin aussi proche ! Il consent sans hésitation à déshériter son fils au profit de Volpone, un fils vertueux qui ne lui a donné d'autre déplaisir que d'être honnête ; bien plus, il ira, s'il le faut, devant le tribunal, le renier, le couvrir d'injures ! Et ce n'est pas encore le plus détestable de ces trois coquins ! Corvino est jeune, marié à une jolie femme, dont il est tout au moins passionnément jaloux ; un rien suffit à éveiller ses soupçons : que sa femme ait l'imprudence de se mettre à la fenêtre pour écouter le boniment d'un charlatan, il sent aussitôt son front se hérisser de cornes et fait une scène épouvantable à la malheureuse qu'il accable des noms les plus insultants. Mais que Mosca survienne et discrètement lui suggère de sacrifier son honneur à Volpone, l'autre accepte, exhorte sa femme et, pour n'être pas devancé, devancera l'heure du rendez-vous ! Le stratagème est déjoué par un malheureux accident : il faut changer les batteries : Messer Corvino n'hésitera pas à aller en justice proclamer publiquement son propre déshonneur. Il est le plus enragé à défendre Volpone, à charger Celia ; lorsque l'avocat se rétracte, il est le premier à crier au possédé ; lorsqu'il feint de tomber d'épilepsie, il sera le premier à soutenir bruyamment cette fourberie nouvelle. Que ne ferait-on pas pour un tel héritage ? — Il y a plus. L'amour de l'argent est si fort que les juges eux-mêmes, ceux qui font profession de condamner le vice et de défendre la vertu, les juges qui sont la conscience de la cité, se laissent influencer par lui. Sur les quatre magistrats qu'on nous présente, il y en a deux au moins qui ne sont pas tout à fait insensibles à l'attrait radieux des écus ! Lorsqu'on apprend que Volpone est mort, que Mosca est son héritier, l'un d'eux songe immédiatement à sa fille, au beau parti qu'est devenu le parasite ; il s'indigne qu'on l'appelle ainsi, propose qu'on l'envoie chercher par un huissier d'importance, et la première

question qu'il pose est pour lui demander tout bas s'il est marié ! Il est vrai qu'à ce moment-là on peut tenir encore Mosca à peu près pour un honnête homme ; mais aussi que ne ferait-on pas pour un tel héritage ?

Cette comédie, où il y a tant de coquins et où ils occupent les principaux rôles, ne saurait être une comédie gaie ; il faut avouer qu'elle paraît aussi déplaisante qu'elle est forte et originale. Le poète a eu bien soin pourtant de châtier chacun des coupables suivant ses mérites et de montrer par les deux caractères de Bonario et de Celia que la terre n'est pas peuplée uniquement de gredins ; l'impression qu'on emporte de la pièce reste quand même âpre et désolante. Tous ces gens que nous montre l'auteur sont vraiment trop répugnants, chacun dans son vice ; et l'on crie à l'invraisemblance. Jamais dans la vie, dira-t-on, un Corbaccio n'ira devant les juges renier son propre fils, coupable seulement de ne pas vouloir se laisser déshériter bénévolement ; jamais un Corvino, quelque prix qu'on y mette, n'ira traîner jusqu'au lit d'un autre sa propre femme dont il est éperdument jaloux, ni proclamer publiquement son infortune, alors qu'il est pleinement convaincu de l'honnêteté de celle-ci C'est impossible, disons-nous, ou du moins. tant de choses arrivent ! c'est bien improbable. Mais voilà justement le point. On ne peut pas accuser Jonson d'avoir bâti sa pièce sur une donnée moralement impossible ; tout au plus peut-on lui reprocher un peu d'exagération. Mais c'est cette exagération même qui fait la force et la beauté de sa comédie, et ce qu'elle perd d'un côté est regagné de l'autre [1]. Il a voulu montrer autre chose, mais surtout à quelles honteuses capitulations, à quels dégoûtants compromis, la soif de l'or peut amener les hommes ; pour rendre la leçon plus frappante et le tableau plus repoussant, il a imaginé deux ou trois situations extrêmes sans doute, mais qui ne laissent pas d'être possibles. Et le lecteur, reconnaissant dans ces actions odieuses, ou du moins dans les sentiments qui les inspirent ou les accompagnent, des sentiments et des actions dont certes il serait incapable, mais qui ne l'étonneraient pas trop de tel ou tel de ses voisins, se prend à détester doublement ces vices ; et le souvenir de Corvino et de Corbaccio l'arrêtera peut-être un jour de commettre une petite bassesse d'héritier. En tout cas, quelle qu'en soit

1. Cf. Faguet, *Débats* du 19 mars 1900 (à propos de la *Robe rouge* de M. Brieux) : « Tout est tiré de la peinture *exacte* et *exagérée*, comme il convient au théâtre, d'une de nos tares sociales. »

l'efficacité morale, *le Renard* est une comédie de très haute valeur. L'intrigue, j'entends l'intrigue principale, est ingénieuse et fortement charpentée ; les caractères sont heureusement conçus et habilement développés ; surtout le détail y est admirable. Je ne parle pas du style : on ne songe seulement pas à s'en occuper ; mais chaque phrase apporte une idée nouvelle, une idée heureuse, qui nous fait sourire au moment même et qui, l'instant d'après, nous fera songer. Non seulement chaque scène est bien imaginée, bien conduite ; mais l'intérêt, la drôlerie, la profondeur des propos qui se succèdent ne laissent pas notre attention, notre admiration, chômer une seconde. Enfin elle respire une haine du vice qui, à ce degré, devient une qualité esthétique ; et cette comédie, d'une habileté merveilleuse, est à peu près unique aussi par la puissance, la sincérité de la vertueuse haine qui l'anime.

*
* *

Acte I, Scène i. — Une chambre dans la maison de Volpone.

Volpone (*entrant avec* Mosca). — Salut au jour d'abord, et ensuite à mon or ! | Ouvre le sanctuaire que je puisse voir mon saint ! | (*Mosca tire le rideau et l'on aperçoit des piles d'orfèvrerie, d'argenterie, de joyaux, etc.*) Salut, âme du monde, qui es la mienne aussi ; | ce n'est pas une moindre joie | pour la terre féconde de voir enfin le soleil | percer entre les cornes du céleste Bélier, | que pour moi de voir ta splendeur qui offusque la sienne ! | Là, au milieu de ces autres richesses, | tu luis comme une flamme dans la nuit, ou comme le jour | sortant du chaos, lorsqu'il précipita toutes les ténèbres | au centre du monde. O toi, fils du Soleil, | plus brillant que ton père, laisse-moi te baiser | avec adoration, toi et toutes ces reliques | du trésor sacré qui remplit cette chambre bénie. | Les poètes sages ont bien fait de donner ton nom glorieux | au siècle qu'ils ont prétendu le meilleur de tous ; | car tu es la meilleure des choses et bien supérieure | aux joies que peuvent donner les enfants, les parents, les amis | et tous les rêves éveillés dont on jouit sur cette terre. | Lorsqu'ils ont attribué ta beauté à Vénus, | ils auraient dû lui donner dix mille Cupidons, | si grande est ta splendeur et notre amour pour toi ! O cher saint, | dieu muet de la richesse, qui donnes aux hommes des langues | toi qui ne peux rien faire et qui ferais tout faire aux hommes, | tu es le prix des âmes, car l'enfer, avec toi, | devient digne du ciel ; et tu es la vertu, la renommée, | l'honneur et tout le reste. Celui qui peut te posséder | sera noble, vaillant, sage, honnête...

Mosca. — Et tout ce qu'il voudra, Monsieur ! La richesse dans les dons de fortune | vaut plus que la sagesse dans les dons de nature.

Volpone. — Tu dis vrai, mon très cher Mosca. Cependant je mets plutôt | ma gloire dans l'habileté qui m'a procuré tous ces trésors, | que dans le

bonheur que me vaut leur possession. Je ne l'ai point gagné | d'une façon commune. Je ne le dois ni au commerce, ni au hasard ; | je n'éventre point la terre avec des charrues, n'engraisse pas de bêtes | pour nourrir les abattoirs, je n'ai point d'usines pour le fer, | de moulins pour l'huile ou pour le blé, ni d'hommes non plus pour les mettre en poudre ; | je ne souffle pas le verre fragile, je n'expose pas de bateaux | aux menaces de la mer au visage ridé de sillons ; | je ne mets pas d'argent dans la banque publique, | et ne pratique point l'usure privée.

Mosca. — Non, Monsieur, et l'on ne vous voit pas non plus dévorer | les prodigues sans cervelle. Vous en voyez certains qui avaleront | un héritier fondant avec aussi peu de façons | qu'un Hollandais engloutira des boulettes de beurre, sans avoir jamais besoin de se purger ! | Ils vous arracheront un pauvre père de famille | hors de son lit et l'enterreront tout vif | dans une bonne prison bien close, où son squelette | pourra servir à quelque chose quand la chair sera pourrie. | Votre douce nature répugne à de tels procédés ! | Il vous serait déplaisant que la veuve et l'orphelin viennent de leurs larmes | laver les dalles de votre palais, ou que leurs pitoyables cris | fassent retentir vos toits et battent l'air en réclamant vengeance.

Volpone. — Tu as raison, Mosca, cela me répugnerait !

Mosca. — Et en outre, Monsieur, | vous n'êtes pas comme le batteur en grange qui contemple | avec son lourd fléau dans la main, un tas de blé énorme, | et n'ose pas, bien qu'il ait faim. goûter au moindre grain, | mais se nourrit de mauves et d'autres herbes amères ! | Vous n'êtes pas comme le marchand qui a rempli ses caves | des riches vins de la Romagne et de Candie, | et ne boit pourtant que la lie d'un vinaigre lombard ! | Vous ne couchez pas sur la paille tandis que les mites et les vers | rongent vos somptueuses tentures et vos lits moelleux ! | Vous savez jouir de vos richesses et vous ne craignez pas de donner maintenant | un peu de ce tas brillant à votre pauvre intendant, | à votre eunuque, à tous les chétifs domestiques | que votre bon plaisir entretient près de vous.

Volpone. — Tiens, Mosca, prends ceci de ma main ! | (*Il lui donne de l'argent.*) Tu frappes toujours juste en toute chose. | et ce sont les envieux qui te dénomment mon parasite ! | Va me chercher mon nain, mon eunuque et mon fou, | pour qu'ils m'amusent! (*Mosca sort.*)

Acte II, Scène iii. — Une salle dans la maison de Corvino.

Corvino (*entrant, une épée à la main et traînant derrière lui* Celia). — Mort de mon honneur ! Et avec le bouffon de la ville ! | un jongleur, un arracheur de dents, un charlatan bavard ! | Et en public, à la fenêtre, où il vous attire | par ses gestes forcés et sa collection de grimaces, | chatouillant vos oreilles de l'éloge de ses drogues, | tandis que toute la bande des vieux célibataires libertins | cligne vers vous de leurs yeux de satyres et que vous | souriez gracieusement, dispensant vos faveurs à coups d'éventail, | pour satisfaire vos chauds admirateurs ! | Donc ce charlatan n'était qu'un appel, un coup de sifflet ? | Ou bien vous vous êtes amourachée de

ses bagues de cuivre, | de son joyau couleur safran, fait de la pierre de crapaud, | de son habit brodé sur toutes les coutures, | fait d'un vieux drap mortuaire, de sa vieille plume de tournoi, | de sa barbe empesée ? Eh bien oui, vous l'aurez ! | Nous le ferons venir ici pour vous administrer | la fricassée des hystériques ! Ou bien, voyons, | je crois que vous aimeriez mieux monter sur les tréteaux, n'est-ce pas ? | Eh bien, si vous voulez, vous le pouvez ! Oui, vraiment ! | Ainsi l'on vous verra, et de la tête aux pieds ! | Achetez-vous une guitare, Dame Vanité, | et faites-vous l'associée de ce vertueux personnage ! | Ne faites plus qu'un avec lui ! Et moi, j'irai partout proclamer mon malheur, | et je surveillerai votre dot ! Mais vous me prenez donc pour un Hollandais ! | Si vous m'aviez cru Italien, | vous vous seriez damnée plutôt que de faire cela, catin ! | Vous trembleriez d'imaginer seulement que la mort | de toute votre race, père, mère, frère, | doit suivre comme la conséquence de ma justice.

Celia. — Cher Seigneur, calmez-vous !

Corvino. — Pouvais-tu craindre moins pour toi | que de me voir dans l'ardeur de ma colère, | et sous la piqûre de mon déshonneur, enfoncer | dans ton corps cet acier et y percer autant de trous | qu'il n'y eut d'yeux lascifs pour te considérer ?

Celia. — Hélas ! Monsieur, apaisez-vous ! Je ne pouvais penser | que ma présence à la fenêtre aujourd'hui | devait émouvoir votre impatience plus que de coutume !

Corvino. — Non, en effet, ce n'était rien que de chercher à causer | avec un coquin avéré devant toute une foule ! | Vous faites comme l'acteur qui reçoit un mouchoir, | le baise galamment et le renvoie ensuite, | en ayant soin d'y glisser une lettre | pour donner un rendez-vous ; oui, ce sera chez votre mère, | ou bien chez votre sœur, ou bien chez votre tante.

Celia. — Mais, cher Monsieur, quand donc ai-je cherché de tels prétextes ? | Je ne sors jamais seule que pour aller à l'église ! | Encore est-ce bien rarement !

Corvino. — Et ce sera plus rarement encore ! | et ta contrainte d'autrefois était la liberté | auprès de celle où je te vais désormais tenir. Aussi écoute-moi bien ! | D'abord je ferai murer cette fenêtre impudique ; | mais d'ici là, je vais à deux ou trois mètres | tracer une ligne à la craie ; et si tu as le malheur | de jamais la dépasser du bout du pied, une horreur plus infernale, | une rage plus folle et plus impitoyable s'emparera de toi | qu'on n'en vit jamais accabler un infortuné magicien, | ayant imprudemment quitté le cercle protecteur, avant que le démon qu'il évoquait ait disparu ! | En outre, voici un cadenas que je suspendrai après toi ! | Et puis, maintenant que j'y pense, je te garderai dans les appartements du fond ; | tu logeras sur le derrière ; tu te promèneras dans l'arrière-cour ; bref, tu ne connaîtras aucun plaisir, | si ce n'est par derrière ; oui, puisque tu veux contraindre mon honnête nature, sache que c'est la tienne, | qui est trop facile, qui me force à te traiter ainsi. | Puisque tes subtiles narines ne veulent pas se contenter | de l'arome parfumé de la chambre, qu'il leur faut encore | renifler l'air puant des passants qui transpirent...

(*On frappe.*) On frappe ! | Va-t'en, ne te montre pas sous peine de ta vie ! | et ne regarde pas vers la fenêtre ; sinon... | Non, écoute bien ceci. Que je meure, coquine, | si je ne fais pas de toi un cadavre ; | je te disséquerai moi-même, faisant une leçon | d'anatomie sur toi à toute la ville assemblée ! | Va-t'en maintenant ! (*Celia sort.*) Qui est-ce ?

Un serviteur. (*Entrant.*) — C'est le seigneur Mosca, Monsieur.

Corvino — Qu'il entre ! (*Le serviteur sort.*) Son maître est mort ! Il y a du bonheur encore | pour compenser les ennuis. (*Entre Mosca.*) Mon cher Mosca, soyez le bienvenu ! | Je devine la grande nouvelle.

Mosca. — Je crains que non, Monsieur.

Corvino. — Il n'est pas encore mort ?

Mosca. — C'est plutôt le contraire.

Corvino. — Il est guéri ?

Mosca. — Oui, Monsieur.

Corvino. – Ah ! je suis maudit, ensorcelé, tous les malheurs se réunissent pour me tourmenter ! Mais comment ? Comment ? Comment ?

Mosca — Monsieur, c'est l'huile de Scoto ; | Corbaccio et Voltore lui en ont apporté | tandis que j'étais occupé au fond de la maison.

Corvino. – Mordieu ! Encore ce damné saltimbanque ! N'étaient les lois, | j'aurais bonne envie de le tuer. Il n'est pas possible | que son huile ait cette vertu ! N'ai-je pas vu le temps | où il n'était qu'un coquin vulgaire qui venait jouer du violon | dans les auberges avec une danseuse, | et lorsqu'il avait fini tous ses tours de force, | il était trop content qu'on lui donne une cuillerée de vin frelaté, tout rempli de mouches | C'est impossible ! Tous ses ingrédients | sont du fiel de mouton, de la moelle de chienne rôtie, | quelques perce-oreilles bouillis, des chenilles pilées, | un peu de graisse de chapon et de la salive d'homme à jeun : | j'en sais la recette à une drachme près.

Mosca. — Moi, je ne la sais pas ; | mais je puis bien vous dire qu'ils en ont versé dans son oreille, | et puis dans ses narines ; et qu'ils l'ont guéri | rien que par l'application de ce mélange.

Corvino. — Au diable le mélange !

Mosca. — Et depuis, afin de paraître plus officieux | et plus affectionnés à sa santé, ils ont fait venir, à très grands frais, toute la Faculté de Médecine, | pour avoir une consultation sur lui, et tâcher de le rétablir tout à fait. | Et l'un a conseillé un cataplasme d'épices, | l'autre un singe écorché qu'on lui appliquerait sur la poitrine, | le troisième un chien, le quatrième une huile | faite avec des peaux de chats sauvages ; enfin ils sont tombés d'accord | qu'il n'y avait pour le sauver d'autre moyen | que de faire chercher tout aussitôt une jeune femme, | vigoureuse et pleine de sève, qu'on mettrait dormir auprès de lui ; | et voilà le service auquel très malheureusement, | bien contre mon gré, je suis employé maintenant ! Mais je n'ai pas voulu ne pas vous prévenir ; | il me faut votre avis là-dessus, cela vous intéressant plus qu'un autre ; | je ne voudrais pas en effet faire la moindre chose qui contrariât | vos espérances, sur quoi j'ai fondé, Monsieur, toutes les miennes. | Pourtant si je ne le fais pas, ils iront dénoncer | ma lenteur au patron, ils peuvent me perdre | dans son esprit ; et vous

aurez perdu | votre espoir, vos avances, et tout ! Je ne vous en dis pas plus, Monsieur. D'ailleurs, ils sont tous là maintenant, se disputant à qui la lui amènera. | Il faut donc, je vous en supplie, prendre un parti promptement ; | les prévenir, s'il est possible.

Corvino. — Mort de mes espérances ! | Voilà bien ma fâcheuse destinée ! — Il vaut mieux acheter quelque fille publique.

Mosca. — Oui, j'y ai bien pensé, Monsieur ; | mais elles sont toutes si subtiles, si pleines d'artifices ! | Et puis la vieillesse est si maniable et radoteuse, | que peut-être — je n'en sais rien, bien entendu — mais enfin, nous pourrions | tomber sur une gaillarde qui nous duperait tous.

Corvino. — C'est vrai.

Mosca. — Non, non, il faut quelque femme sans ruse et sans malice, | une créature toute simple, qu'on pourrait préparer à la chose ; | quelque petite fille sur qui vous auriez de l'autorité. N'avez-vous point quelque cousine ? | Voyons ! Pensez, pensez, pensez, pensez, Monsieur. | Un de ces médecins a bien offert sa fille.

Corvino. — Comment !

Mosca. — Oui, Monsieur, Signor Lupo, le médecin.

Corvino. — Sa fille !

Mosca. — Et de plus une vierge ! Que voulez-vous ? Hélas ! | Il connaît l'état de son corps, il sait ce qu'il vaut ; | que rien ne peut lui réchauffer le sang, sinon la fièvre ; qu'aucun charme ne peut réveiller son ardeur ; | un long oubli a saisi toutes ces parties-là. | D'ailleurs, Monsieur, qui le saura ? Une ou deux personnes...

Corvino. — Je t'en prie, laisse-moi un moment. (*Il se promène par la chambre. A part.*) Si quelque autre | que moi avait eu cette chance ! La chose en soi n'est rien, je le sais ! Pourquoi donc ne saurais-je pas | commander aussi bien à mon sang, à mes sentiments | que cet idiot de docteur ? Pour ce qui est de l'honneur, | la jeune femme et la jeune fille, c'est tout un ; le cas est le même.

Mosca (*à part*). — Je vois qu'il y vient.

Corvino (*à part*). — Oui, c'est entendu, elle ira ! | Morbleu ! si ce docteur qui n'est pas engagé, sauf par le conseil qu'il a donné, ce qui n'est rien, | offre sa fille, que ferai-je donc, moi, qui suis si avancé | dans l'affaire ! Je veux te prévenir, misérable, | lâche, avaricieux ! | (*Haut.*) Mosca, ma décision est prise.

Mosca. — Eh bien, Monsieur ?

Corvino. — On ne saurait prendre trop d'assurances : la femme dont il est question sera la mienne.

Mosca. — Monsieur, c'est bien cela | (mais je ne voulais pas avoir l'air de vous donner un conseil) | que j'aurais voulu dès l'abord vous proposer. | Comptez que vous leur avez ainsi coupé la gorge à tous ! | Oui c'est comme si vous preniez déjà possession ! Et au premier accès nous pouvons le laisser passer ? | Il suffit de tirer l'oreiller sous sa tête | et il est étouffé. Ce serait déjà fait | sans vos scrupules et vos hésitations.

Corvino. — Diantre soit de ma conscience ! Elle dupe tout mon esprit ! C'est bon, je serai bref ! | Sois-le aussi de peur qu'ils nous devancent. |

Retourne chez toi, prépare-le, dis-lui avec quel zèle | et quel empressement je le fais ; jure que ce fut | dès le premier mot, et même véritablement tu peux dire | que c'est moi-même qui l'ai proposé.

Mosca. — Monsieur, je vous le garantis, | je vais si bien m'emparer de lui que le reste | de tous ses meurt-de-faim de clients seront tous mis à la porte, | et que vous seul entrerez désormais. Mais ne venez point, Monsieur, | que je ne vous aie fait querir, car j'ai encore autre chose | à disposer pour vous, dont vous ne devez rien savoir.

Corvino. — Mais n'oublie pas au moins de m'envoyer querir.

Mosca. — Ne craignez rien. (*Il sort.*)

Acte III, Scène i. — Une rue.

Mosca (*seul*). — Je crois bien que je vais devenir amoureux | de ma chère personne et de mes talents si heureux, | à les sentir ainsi poindre et bourgeonner ! | J'ai la fantaisie dans le sang ! Je ne sais comment cela se fait, | mais le succès me rend folâtre ! Je pourrais maintenant sauter hors de ma peau, comme un serpent subtil, tant je me sens léger ! Allez ! le parasite | est une chose bien précieuse, tombée tout droit du ciel. | qui n'est pas née sur cette terre, parmi les crétins et les idiots ! | Je m'étonne qu'on n'ait pas fait de ce métier une science, | il est si honorable et si répandu ! Presque | tous les sages de ce monde ne sont naturellement | que parasites ou sous-parasites ; bien entendu, | je ne parle pas de ceux qu'on voit par la ville et qui n'ont pas d'autre talent | que de savoir qui pourra les nourrir ; qui n'ont point de maison, | de famille, de souci d'avenir et se contentent de pétrir | des histoires pour amorcer les oreilles des gens, | d'inventer des recettes de cuisine ou d'en dénicher de vieilles | pour plaire au ventre ou au groin du riche ; et je ne parle pas non plus de ceux | qui savent flatter et grimacer comme des chiens couchants, | tirent leurs revenus de leurs genoux et de leurs visages, | servent d'écho à mylord et lui ôtent ses mites ! | Je parle du coquin élégant et fin, qui peut s'élever et descendre presque au même moment, comme la flèche ; | traverser l'air avec l'agilité d'une étoile filante ; | tourner court ainsi que fait l'hirondelle ; être ici | et là, repartir et revenir, dans le même instant ; | prêt pour tout caprice et toute occasion, | changeant de masque plus vite encore que de pensée ! | Voilà la créature qui est née avec le génie même de l'art ; | qui n'a pas à peiner pour l'apprendre, mais qui le pratique | par un instinct merveilleux de nature ! Ce sont ces beaux esprits | qui sont les véritables parasites, les autres ne sont que leurs bouffons ! (*Entre Bonario.*) Qui vient là ? C'est Bonario, le fils du vieux Corbaccio ! | celui que je cherchais justement ! | Beau seigneur, | vous me voyez ravi de cette rencontre.

Bonario. — Je n'en dis pas autant.

Mosca. — Pourquoi, Monsieur ?

Bonario. — Non, passe ton chemin, je te prie, laisse-moi ; | il me répugne d'échanger des paroles | avec un compagnon tel que toi.

Mosca. — Courtois seigneur, ne méprisez pas ma pauvreté !

Bonario. — Par le Ciel ! j'en suis incapable ; mais tu me permettras de haïr ta bassesse.

Mosca. — Ma bassesse !

Bonario. — Oui, réponds-moi ! Est-ce que ta paresse n'est pas une raison suffisante ? et ton humeur flagorneuse ? et ta façon de vivre ?

Mosca. — Le Ciel me soit en aide ! | Toutes ces accusations, seigneur, sont bien connues ; | on les entasse aisément sur la vertu quand elle est pauvre ! | Vous êtes injuste à mon égard ; et bien que | votre sentence peut-être soit juste, vous ne l'êtes pas, vous | qui me voulez condamner ainsi avant de me connaître ! | J'en atteste saint Marc, cela est inhumain ! (*Il pleure.*)

Bonario (*à part*). — Eh quoi ! il pleure ! C'est un signe de bonté et de douceur ; | je me repens d'avoir été si dur.

Mosca. — Il est vrai que, contraint par la nécessité implacable, | je suis forcé d'acheter mon pain soucieux | par trop d'humilité ; il est vrai aussi | que je dois filer mes pauvres habits | par ma seule industrie, n'ayant pas en naissant | trouvé dans mon berceau la fortune. Mais il est faux que j'aie jamais | rendu d'avilissants services, brouillé des amis, | divisé des familles, trahi des secrets, | murmuré de faux bruits à l'oreille, miné les gens à coups d'éloges, | trompant leur crédulité par des parjures, | ou corrompu la chasteté par amour | du confort et des aises ! J'aimerais mieux | mener la vie la plus dure et la plus laborieuse, | si je pouvais ainsi racheter l'opinion qu'on se fait de moi ! | Je veux périr ici si je ne dis point vrai !

Bonario (*à part*). — Ceci ne saurait être une colère feinte ! | (*haut*). Je suis fort à blâmer de m'être ainsi trompé sur ta nature ; | pardonne moi, je t'en prie ; et dis-moi quelle est ton affaire.

Mosca. — C'est une affaire qui vous intéresse, Monsieur ; et bien qu'en apparence | j'aie l'air d'abord de commettre une faute contre la morale | et contre la reconnaissance que je dois à mon maître, | cependant par l'amour pur que je porte à la justice | et par ma haine du mal, je suis forcé de vous tout révéler. | A cette heure même votre père a le dessein | de vous déshériter.....

Bonario. — Comment !

Mosca. — Vous déboutant de sa succession | comme un étranger à son sang. Il est vrai, Monsieur, | que l'affaire ne me touche point ; mais comme je porte un vif intérêt, sans acception de personnes, | à la bonté et à la vertu qui, au dire de tous, | abondent en vous, c'est pour cette seule considération, | sans aucune arrière-pensée, Monsieur, que je l'ai fait.

Bonario. — Ce conte t'a fait perdre beaucoup du crédit | que je te donnais tout à l'heure ; la chose est impossible ; | je ne saurais prêter ma pensée à l'idée | que mon père puisse être aussi dénaturé.

Mosca. — C'est une confiance qui convient bien | à votre piété filiale et que sans doute vous puisez | dans votre naïve innocence ; voilà qui rend plus monstrueux, | plus détestable encore le tort qu'on vous veut faire. Mais, Monsieur, | je veux vous dire encore autre chose ; en ce moment, | la chose est faite ou en train de se faire ; et si vous | voulez seulement venir avec moi, je vous mènerai | en un lieu où non seulement vous verrez, mais où | votre oreille assistera à cet acte, | où vous vous entendrez proclamer bâtard, | uniquement issu de la terre, notre mère à tous.

BONARIO. – Je suis confondu !

MOSCA. — Monsieur, si je ne le fais pas, tirez votre juste épée | et écrivez votre vengeance sur mon visage et sur mon front ; | marquez-y ma vilenie. On vous fait trop d'injustice | et je souffre pour vous, Monsieur ! Mon cœur | saigne d'angoisse...

BONARIO. — Conduis-moi, je te suis. (*Ils sortent.*)

ACTE IV, SCÈNE II. — LE SCRUTINEO OU PALAIS DU SÉNAT.

VOLTORE, CORBACCIO, CORVINO ET MOSCA.

VOLTORE — Bon ! maintenant que vous connaissez la marche de l'affaire, | votre fermeté est l'unique chose requise | pour la mener à bien.

MOSCA. — La feinte | est-elle bien conclue entre nous ? Est-ce bien sûr ? Chacun sait-il son rôle ?

CORVINO. — Oui.

MOSCA. — Alors, ne flanchez pas.

CORVINO. — Mais l'avocat sait-il la vérité ?

MOSCA. — Eh ! Point du tout, Monsieur ! J'ai inventé une histoire spécieuse | qui sauvait votre réputation. Mais soyez vaillant !

CORVINO. — C'est lui seul que je crains ! Si sa plaidoirie allait me le donner pour co-héritier ?

MOSCA. — Hé ! donnez-le au diable ! Nous nous servirons seulement de sa langue et du bruit qu'il fera, comme nous nous servons de ce joli corbeau ! (*désignant Corbaccio.*)

CORVINO. — Oui, et qu'en ferons-nous de celui-là ?

MOSCA. — Quand nous aurons fini, vous voulez dire ?

CORVINO. — Oui.

MOSCA. — Nous y songerons : | si on le vendait comme momie : il est déjà en poussière à moitié. (*à Voltore*) N'y a-t-il pas de quoi rire de voir ce buffle | secouer la tête ainsi d'un air d'importance ! — (*à part*) J'en ferais tout autant | si tout était fini ! — (*à Corbaccio*) C'est pour vous seul, Monsieur, | que sera cette belle moisson | et ils ne savent pas pour qui ils travaillent.

CORBACCIO. — Oui, chut !

MOSCA. – (*à Corvino*) Mais c'est vous qui la mangerez. — (*à part*) Comptez-y ! — (*Haut, à Voltore*) Vénérable Monsieur, | que Mercure siège sur votre voix tonnante, | ou que l'Hercule français fasse votre langage | aussi puissant que son gourdin, afin que vous puissiez défaire, | aplatir, comme une tempête, nos adversaires, disons plutôt les vôtres !

VOLTORE. — Les voici qui arrivent ! Tais-toi !

MOSCA. — J'ai encore un autre témoin que je puis produire au besoin.

VOLTORE. — Qui est-ce ?

MOSCA. — Vous verrez, Monsieur. (*Les juges entrent et prennent place ; entrent aussi Bonario, Celia, Notario, Commandadori, Saffi et d'autres officiers de justice.*)

1er JUGE. — La Cour n'a jamais ouï rien de pareil !

2e JUGE. — Cela paraîtra fort étrange quand nous le raconterons.

3e JUGE. — La jeune femme a toujours eu une réputation irréprochable.

4e JUGE. — Et le jeune homme également.

4e JUGE. — Le rôle du père n'en est que plus odieux

2e JUGE. — Et le mari !

1er JUGE. — Il n'y a pas de nom pour le qualifier : ce qu'il a fait est monstrueux.

4e JUGE. — Mais l'imposteur ! Celui-là dépasse tous les exemples connus !

1er JUGE. — Passés et futurs !

2e JUGE. — Je n'ai jamais entendu parler d'un voluptueux aussi raffiné.

3e JUGE. — Les personnes citées sont-elles présentes ?

NOTARIO. — Il manque seulement le vieux magnifico Volpone.

1er JUGE. — Pourquoi n'est-il pas là ?

MOSCA. — Plaise à Vos Seigneuries ! Voici son avocat ! | Pour lui, il est si faible, si malade.....

4e JUGE. — Qui êtes-vous ?

BONARIO. — Son parasite, | son valet, son entremetteur ! Je demande à la Cour | qu'on force l'autre à venir, afin que vos yeux | soient témoins autorisés de ses étranges impostures !

VOLTORE. — Je jure par ma foi et le crédit que j'ai sur vous, | qu'il est incapable de supporter le grand air.

2e JUGE. — Qu'on le fasse venir tout de même !

3e JUGE. — Nous voulons le voir.

4e JUGE. — Allez le chercher. (*Sortent des officiers.*)

VOLTORE. — Qu'il soit fait suivant le bon plaisir de Vos Seigneuries ! | mais il est certain que sa vue excitera plutôt votre pitié | que votre indignation. Je supplie la Cour, | en attendant, de vouloir bien l'entendre par ma bouche. | Je sais que la prévention n'a point de place en cette enceinte, | et nous n'avons partant aucune raison | de craindre que notre véracité nuise à notre cause.

3e JUGE. — Vous pouvez parler.

VOLTORE. — Sachez donc, très honorables juges, que j'ai maintenant à dévoiler à vos oreilles étrangement abusées | la plus prodigieuse et la plus effrontée machination | d'impudence et de traîtrise | que la nature vicieuse ait jamais mise au jour | pour faire honte à l'État de Venise. Cette femme lubrique, | qui n'a nul besoin de regards artificieux ni de larmes | pour appuyer le masque dont elle est parée | est depuis longtemps connue pour avoir commerce d'adultère | avec ce jeune débauché que voilà ! Ce n'est pas un soupçon, | c'est une chose bien connue, je le répète : elle a été prise sur le fait | avec lui ; et le mari que voici, dans son indulgence, | a pardonné; c'est cette bonté intempestive qui l'amène ici | maintenant, lui, le plus infortuné des innocents | qui aient jamais été victimes de leur propre bonté ! | Ces misérables en effet, n'ayant que leur honte | pour payer un don si précieux, | tellement au-dessus de leur reconnaissance, | ont commencé à haïr ce bienfait ; et au lieu | de remerciements, ils ont entrepris d'arracher jusqu'au souvenir | d'une si belle action ! Et ici je vous prie, Messieurs les juges, | de

vouloir bien remarquer la méchanceté, que dis-je ? la rage, des créatures surprises dans leurs méfaits, et aussi le courage | qu'ils tirent de leurs crimes mêmes ! — Mais ceci paraîtra tantôt mieux encore ! — Ce Monsieur donc, le père, | ayant appris ce scandale et bien d'autres, | qui venaient chaque jour frapper ses oreilles trop délicates, | et désolé surtout de ne pas pouvoir | le traiter désormais en fils, tant ses fautes | étrangement s'accumulaient ! le père, dis-je, décida | de le déshériter.

1er Juge. — Tout cela est fort étrange !

2e Juge. — La réputation du jeune homme a toujours été fort honnête.

Voltore. — Son vice n'en est justement que plus dangereux, | car il fait illusion sous le dehors de la vertu | Mais, comme je l'ai dit, honorables seigneurs, son père | ayant arrêté ce projet, par quel moyen il lui fut révélé, nous l'ignorons ; mais aujourd'hui | (c'était le jour fixé pour dresser l'acte), ce parricide | (je ne saurais lui donner un autre nom) ayant comploté avec sa maîtresse pour qu'elle s'y rendît, | entra chez Volpone (Volpone était celui, | vous l'entendez bien, qui devait recueillir | l'héritage). Il comptait y rencontrer son père : | mais dans quel dessein le cherchait-il, Messieurs ? | Je tremble rien que de le dire ! Qu'un fils | contre son père, surtout contre un tel père, | puisse nourrir un dessein si odieux, si atroce ! | — C'était pour le tuer ! Mais la chose ayant échoué | par son heureuse absence, alors que fait-il ? Il ne refrène pas ses pensées mauvaises, il y ajoute de nouveaux méfaits : | le mal ne s'arrête plus quand il a commencé. | Ah ! quelle horreur, Messieurs ! Il tire de sa couche ce pauvre vieillard qui n'en est pas sorti | depuis trois ans et plus ; le laisse là tout nu, sur le plancher, | blesse son serviteur au visage ; et avec sa maîtresse, | qui sert d'appât dans la ruse ourdie par lui et qui se réjouit | de prendre part à tout cela (Je prie Vos Seigneuries de vouloir bien noter tous ces rapprochements | qui sont fort remarquables), ils veulent à la fois empêcher | les desseins du père, jeter le discrédit sur le libre choix qu'il avait fait | de ce vieillard, et se disculper eux-mêmes | en rejetant le déshonneur sur cet homme, | à qui ils auraient dû en rougissant sacrifier leurs vies !

1er Juge. — Quelles preuves avez-vous de cela ?

Bonario. — Très honorables Juges, | je vous supplie humblement de n'accorder pas la moindre foi | à la langue mercenaire de cet homme.

2e Juge. — Retenez-vous !

Bonario. — Son âme est dans son salaire !

3e Juge. — Monsieur !

Bonario. — Ce misérable, | pour dix sous de plus, plaiderait contre son Créateur !

1er Juge. — Vous vous oubliez.

Voltore. — Non, non, graves seigneurs, | laissez-le s'espacer ! Peut-on s'imaginer | qu'il épargnera son accusateur, lui qui n'aurait pas | épargné son père ?

1er Juge. — Eh bien, produisez vos preuves !

Celia. — Je voudrais pouvoir oublier que j'existe.

Voltore. — Signor Corbaccio ! (*Corbaccio s'avance.*)

4e Juge. — Qui est-ce ?

Voltore. — C'est le père.

2e Juge. — A-t-il prêté serment ?

Notario. — Oui.

Corbaccio. — Eh bien, que dois-je faire ?

Notario. — On demande votre témoignage.

Corbaccio. — Moi, parler à ce coquin ? | J'aimerais mieux avoir les lèvres bouchées par la terre. Mon cœur | répugne à le reconnaître : je le renie.

1er Juge. — Mais pour quelles raisons ?

Corbaccio. — C'est le pire monstre qui soit dans la nature ! | Il est complètement étranger à mes reins.

Bonario. — A-t-on pu l'amener à dire chose pareille ?

Corbaccio. — Je ne veux point t'entendre, | monstre d'homme, pourceau, bouc, loup, parricide ! | Ne parle pas, vipère !

Bonario. — Monsieur, je vais m'asseoir ; je préfère souffrir dans mon innocence | que de résister à la volonté d'un père.

Voltore. — Signor Corvino ! (*Corvino s'avance.*)

2e Juge. — Ceci est étrange.

1er Juge. — Qui est-ce ?

Notario. — Le mari !

4e Juge. — A-t-il prêté serment ?

Notario. — Oui.

3e Juge. — Alors qu'il parle.

Corvino. — Cette femme, n'en déplaise à Vos Seigneuries, est une catin de la pire espèce, plus chaude qu'une perdrix...

1er Juge. — Assez !

Corvino. — Elle hennit comme une jument !

Notario. — Respectez le tribunal !

Corvino. — Oui, Messieurs, | oui, je veux épargner la pudeur de vos chastes oreilles ; | et cependant je crois que je puis dire que ces yeux | l'ont vue collée à ce jeune cèdre, | à ce galant si bien découplé que voilà; d'ailleurs, vous pouvez voir sur mon front les fameuses lettres | qui complètent l'histoire.

Mosca (*bas*). — Très bien, Monsieur.

Corvino (*à part*). — Il n'y a point de honte à cela, n'est-ce pas ?

Mosca. — Pas la moindre.

Corvino. — Et si je disais maintenant que j'espère qu'elle est sur le chemin | de la damnation, — si toutefois il est un enfer | pire que d'être femme et catin ! Même un bon catholique en peut douter.

3e Juge. — Son chagrin l'a rendu fou

1er Juge. — Qu'on l'emmène d'ici ! (*Celia s'évanouit.*)

2e Juge. — Attention à la femme !

Corvino. — Bravo ! Parfaitement joué !

4e Juge. — Qu'on s'écarte d'elle !

1er Juge. — Donnez-lui de l'air.

3e Juge (*à Mosca*). — Et vous, qu'avez-vous à dire ?

Mosca. — Ma blessure | parlera pour moi, sages Seigneurs; je l'ai reçue | en venant au secours de mon bon protecteur, lorsque ce furieux | ne trouvait

pas le père qu'il cherchait | et que, répétant sa leçon, la dame s'écriait : « Au viol ! Au viol ! »

BONARIO. — Ah ! l'impudent complot ! Messeigneurs.....

3e JUGE. — Taisez-vous, Monsieur ! Vous avez été libre de parler; ils doivent l'être aussi.

2e JUGE. — Je commence à croire que l'imposture est de ce côté.

4e JUGE. — Cette femme a des attitudes trop diverses !

VOLTORE. — Vénérables Seigneurs, | c'est une créature des plus sensuelles | une prostituée des plus déclarées.

CORVINO. — Des plus ardentes, graves Seigneurs, et tout à fait insatiable.

VOLTORE. — Que ses grimaces | ne trompent pas Vos Seigneuries ! Aujourd'hui même elle amorça | un étranger, un grave chevalier, par ses œillades lubriques, | et ses baisers plus lascifs encore. Cet homme les a aperçus | sur l'eau ensemble, dans une gondole.

MOSCA. — Nous avons là dehors l'épouse qui les a vus | également; et qui les aurait poursuivis dans les rues, n'était l'honneur de son mari !

1er JUGE. — Produisez cette dame.

2e JUGE. — Qu'elle vienne ! (*Sort Mosca.*)

4e JUGE. — Tout cela est bien étonnant.

3e JUGE. — Pour moi, j'en suis pétrifié.

MOSCA (*rentrant avec Lady Would-Be*). — De la fermeté, Madame !

LADY POL (*montrant Celia*). — Oui, oui, c'est bien elle ! — Cache-toi, indigne prostituée ! Tes yeux, caméléon, | rivalisent de larmes avec l'hyène ! Oses-tu regarder | en face celle que tu as outragée ? — Je vous demande bien pardon, | Messieurs, je crois que je me suis oubliée, que j'ai blessé | la dignité du Tribunal...

2e JUGE. — Nullement, Madame.

LADY POL. — Que j'ai outrepassé les bornes...

2e JUGE. — Non point, Madame.

4e JUGE. — Ces preuves sont fortes.

LADY POL. — Certainement je n'avais pas la pensée | de blesser Vos Seigneuries, ni l'honneur de mon sexe.

3e JUGE. — Nous en sommes persuadés.

LADY POL. — Messieurs, vous devez l'être.

2e JUGE. — Madame, nous le sommes.

LADY POL. — Vous le pouvez, Messieurs ; mon éducation n'est pas si grossière...

4e JUGE. — Nous le savons.

LADY POL. — Que j'aille avec persistance insulter...

3e JUGE. — Madame...

LADY POL. — Une telle assemblée ! Non, assurément !

1er JUGE. — Nous en sommes convaincus.

LADY POL. — Vous le pouvez.

1er JUGE. — Laissons-lui le dernier mot ! — (*à Bonario*) Quels témoins avez-vous pour prouver votre dire ?

BONARIO. — Nos consciences.

CELIA. — Et le Ciel qui n'abandonne jamais les innocents.

4e Juge. — Ce ne sont point là des témoignages.

Bonario. — Dans vos cours peut-être, où le nombre et le bruit l'emportent.

1er Juge. — Ah ! vous devenez insolent ? — (*Rentrent les officiers portant Volpone sur une litière.*)

Voltore. — Voici, voici venir le témoin qui va vous convaincre | et qui réduira au complet silence leurs langues audacieuses ! | Vous voyez ici, vénérables Seigneuries, ce ravisseur, | ce chevaucheur des dames mariées, le grand imposteur, | le grand voluptueux ! Ne trouvez-vous pas que ces membres-là doivent aimer les plaisirs de Vénus, que ces yeux | sont faits pour convoiter une concubine ? Regardez ces mains, je vous prie ! | Sont-elles faites pour caresser les seins d'une dame ? | — Mais peut-être qu'il dissimule !

Bonario. — En effet.

Voltore. — Voulez-vous le faire mettre à la torture ?

Bonario. — Je voudrais qu'on fasse une épreuve !

Voltore. — Il vaut mieux l'éprouver avec les aiguillons et les fers rouges, | le mettre à l'estrapade ; j'ai ouï dire | que la roue pouvait guérir la goutte. Donnez-lui la question, je vous prie, | et vous l'aurez guéri d'un de ses maux ; ce sera très courtois. | Je veux gager, devant ces honorables magistrats, | qu'il lui restera encore après autant de maladies | que celle-ci a connu d'amants et celui-là de filles de joie ! | — Ah ! mes équitables auditeurs, si ces actions, | des crimes si audacieux, si exorbitants, | doivent être tolérés, est-il un citoyen | qui ne soit exposé à perdre la vie, que dis-je ? la réputation ! | s'il s'en trouve un qui ose l'attaquer ! Lequel de vous | est en sûreté, honorables Seigneurs ? Je le demande, | avec votre permission, Messieurs, est-ce que ce complot | a quelque apparence, quelque couleur de vérité ? | Mais pour le nez le plus obtus qui soit ici, | il exhale la puanteur fétide de la plus horrible calomnie ! | Ayez souci, je vous en supplie, de ce bon gentilhomme, | dont la vie est mise en grand péril par leur fable ; | et quant à eux, je conclus en ces termes | que les gens vicieux, lorsqu'ils sont ardents et endurcis | dans les actes impies, c'est alors que leur fermeté davantage éclate : | les actions damnables sont celles où il y a le plus d'audace.

1er Juge. — Qu'on les mène en prison et qu'on les sépare !

2e Juge. — C'est pitié qu'il y ait au monde deux monstres pareils.

1er Juge. — Qu'on ramène chez lui le vieillard avec de grands soins, | je suis fâché que notre crédulité lui ait ainsi fait tort ! (*Les officiers de justice emmènent Volpone.*)

4e Juge. — Voilà deux bien grands misérables !

3e Juge. — J'en ai tout un tremblement de terre dans le corps.

2e Juge. — Dès le berceau la honte a dû fuir leur visage.

4e Juge. — Vous avez rendu un vrai service à l'Etat, Monsieur, en les démasquant.

1er Juge. — Vous saurez dès ce soir quel châtiment la justice leur aura infligé.

(*Sortent les juges, le greffier et les officiers avec Bonario et Celia.*)

Voltore. — Nous remercions Vos Seigneuries ! — Eh bien, qu'en dites-vous ?

MOSCA. — C'est merveilleux ! | Je voudrais que l'on vous dorât le bout de la langue en récompense ; | je voudrais que les hommes manquent à la terre avant que vous manquiez de revenus ! | Après cela on doit vous élever une statue sur la place Saint-Marc ! | Signor Corvino, vous devriez aller vous montrer | pour qu'on voie votre triomphe !

CORVINO. — Oui.

MOSCA. — Il valait beaucoup mieux | vous proclamer ainsi cocu, que si l'on eût prouvé contre vous | l'autre chose !

CORVINO. — C'est bien ce que je me suis dit : maintenant la faute retombe sur elle.

MOSCA. — Autrement ç'eût été sur vous !

CORVINO — C'est vrai ! Cependant je me méfie toujours de l'avocat.

MOSCA — En vérité vous avez tort. N'en ayez nul souci, je vous en supplie

CORVINO. — Je me fie à toi, Mosca. *(Il sort.)*

MOSCA. — Comme à vous-même, Monsieur.

CORBACCIO. — Mosca !

MOSCA. — Maintenant, Monsieur, à votre affaire !

CORBACCIO — Hein ! Quoi ? Vous avez une affaire ?

MOSCA. — Eh oui ! Monsieur, la vôtre !

CORBACCIO. — La mienne seulement?

MOSCA. — Bien entendu, la vôtre seulement.

CORBACCIO — Alors mets-y tous tes soins !

MOSCA. — Dormez des deux yeux, Monsieur !

CORBACCIO. — Tu vas la dépêcher.

MOSCA. — A l'instant, Monsieur.

CORBACCIO. — Il faudra veiller qu'on y mette bien tout, | les joyaux, l'argenterie, l'argent, | le mobilier, la literie, les rideaux..

MOSCA. — Et les anneaux de rideaux, Monsieur ! | Seulement il faudra réserver les honoraires de l'avocat.

CORBACCIO. — Je vais le payer moi même tout de suite; tu serais trop prodigue

MOSCA. — Il faut que ce soit moi qui le lui donne.

CORBACCIO — Deux sequins suffiront.

MOSCA. — Non, Monsieur, il en faut bien six.

CORBACCIO. — C'est beaucoup trop !

MOSCA. — Il a parlé longtemps ; il faut en tenir compte !

CORBACCIO. — Eh bien, en voilà trois !

MOSCA. — Je vais les lui remettre.

CORBACCIO. — C'est cela, et puis voici pour toi. *(Il sort.)*

MOSCA — Par les saints ossements, quel crime horrible, étrange et contre nature a-t-il commis dans sa jeunesse, | pour être ainsi dans sa vieillesse !

II

La comédie que nous allons étudier : *la Femme Silencieuse*, est loin de valoir celle qui précède [1]. Trop vantée à l'époque classique, et pour des mérites purement formels, elle a été remise aujourd'hui au rang qui convient : ce n'est pas une comédie de premier ordre, mais tout le monde s'accorde à reconnaître que c'est un vaudeville excellent.

Le premier acte de la pièce, l'exposition, est merveilleux d'élégance et de facilité, chose rare avec notre poète. Il se passe tout entier en conversations, destinées à nous mettre au courant de la donnée initiale; pourtant on ne s'y ennuie pas un seul instant. Il est vrai que nous avons affaire à trois hommes fort spirituels, dont les propos déliés nous ravissent, et ensuite à un imbécile, qui nous égaie davantage encore. Bref, lorsque le rideau se baisse, nous avons appris que l'aimable Sir Dauphine Eugénie a pour oncle un vieux célibataire égoïste et quinteux, qui répond admirablement au nom de Morose et qui ressent une horreur maladive pour toute espèce de bruits. On conte de lui quantité d'anecdotes réjouissantes, qui nous donnent grande curiosité de le voir, une fois au moins. Il a, paraît-il, une furieuse envie de se marier, uniquement pour vexer son neveu et le frustrer de son

1. *Epicène* ou *la Femme Silencieuse* a été jouée en 1610, et non point en 1609, comme on le dit communément. Elle a été donnée par les Enfants des Fêtes de Sa Majesté (*Children of His Majesty's Revels*), qui n'ont été autorisés que par Lettres Patentes du 4 janvier 1610. La première représentation a donc eu lieu entre le 4 janvier et le 25 mars. La comédie a été inscrite au S. R. à la date du 20 sept. 1610 ; la plus ancienne édition connue est un quarto de 1612, portant cette épigraphe :

> Ut sis tu similis Coeli, Byrrhique latronum,
> Non ego sim Capri, neque Sulci. Cur metuas me ?

Dans le folio de 1616 elle est dédiée à sir Francis Stuart : il appert de la dédicace qu'on avait accusé Jonson de personnalités blessantes : M. Fleay soutient avec des arguments assez plausibles que sir John Daw est sir John Harrington (*B. Chron.*, I, 374-5). Pour cette raison ou pour une autre, elle ne semble pas avoir eu grand succès : une anecdote rapportée par Drummond (*Conv.* III, 494) laisse entendre qu'elle ne fut guère applaudie. Après la Restauration, elle fut jouée longtemps avec succès, et j'en ai relevé dans Genest 41 représentations. Elle resta au répertoire, sauf erreur, jusqu'à 1784. Garrick fit jouer la pièce, mais on sait qu'il eut la malencontreuse idée, du moins d'abord, de confier le rôle d'Epicène à une actrice.

héritage ; mais il redoute fort le vacarme qu'une femme introduira forcément chez lui, ne fût-ce que par ses paroles ; et après avoir fait chercher à grands frais par toute l'Angleterre une jeune personne d'humeur taciturne, il vient de découvrir cet oiseau rare, à deux pas juste de chez lui, chez le barbier son factotum. L'original ne l'a pas vu encore, n'étant point pressé de sortir de son confortable célibat ; mais il peut l'épouser d'un moment à l'autre, dès qu'il lui en viendra la fantaisie.

C'est aujourd'hui précisément qu'elle doit lui venir ; et voici comment s'explique, le plus naturellement du monde, cette résolution soudaine. Truewit, qui est l'ami du neveu, voulant lui rendre service et faire violence à la discrétion dont il se pique, s'arme d'un cor de chasse et pénètre chez l'oncle en se donnant pour un messager de la cour. Une fois dans la place, il fait au malheureux Morose un long sermon contre le mariage, qui a pour objet de l'en dégoûter, mais qui produit l'effet contraire. Le vieux célibataire, persuadé que l'irruption bruyante du jeune inconnu est un coup monté par son neveu, prend immédiatement la décision d'épouser la silencieuse Epicène. Truewit est navré du mauvais succès de son entreprise, mais Dauphine n'en semble pas autrement marri.

Le troisième acte nous transporte dans la maison de Mrs. Otter, vénérable personne qui s'occupe à la fois de littérature et de galanterie et qui, sous couleur de bel esprit, reçoit chez elle avec leurs galants un certain nombre de dames, nobles ou bourgeoises, entre qui la coquetterie a aboli toutes les distances. Le mari de cette respectable entremetteuse, qui s'intitule capitaine Otter, est un de ces originaux, affectionnés de Jonson, dont l'*humeur* particulière consiste à porter avec lui ses instruments potatoires, lesquels affectent des formes d'animaux ; cet ancien montreur d'ours, toujours assoiffé, tremble effroyablement devant sa terrible épouse et se rattrape en daubant sur elle, aussitôt qu'elle a le dos tourné. C'est dans la maison de ces deux personnages que doivent se réunir pour dîner, sur l'invitation de Sir Amorous La-Foole (notre imbécile de tantôt), d'abord quelques-unes des dames dont nous avons parlé plus haut, puis deux de leurs chevaliers servants, l'amphitryon La-Foole et Jack Daw, le poète mondain ; enfin Dauphine et ses deux amis, Clerimont et Truewit, bref, tous les personnages de la comédie. Ces derniers, arrivés avant les dames, ont comploté un noir dessein : ils s'amusent à brouiller nos deux maîtres sots et, sous prétexte de

faire pièce à Daw, ils décident La-Foole à transporter tout son dîner chez Morose, qui habite la maison d'en face et qui célèbre aujourd'hui même son mariage avec Epicène. — La cérémonie en effet vient d'avoir lieu, par le ministère d'un vicaire aphone, que le précieux barbier a procuré à son patron. Mais les paroles sacramentelles une fois prononcées, Epicène, qui ne parlait qu'à regret et du bout des lèvres, devient insupportablement loquace et commence à tout régenter dans la maison, en donnant de la voix comme un vieux lansquenet. Morose est furieux, navré, quand survient Truewit, qui fait mine de le consoler et l'assassine d'un flot de paroles. Mais c'est bien pis encore quand arrive toute la bande des invités de La-Foole ; toutes ces dames entourent effrontément Morose et sa nouvelle épouse de leur jacassante amabilité ; et Clerimont met le comble aux tourments du vieil égoïste, en introduisant chez lui non seulement toute la théorie des cuisiniers indispensables, mais un orchestre entier de musiciens, qui doivent égayer le repas de leurs concerts et dont le vacarme fait fuir le pauvre Morose jusqu'au plus haut de son grenier !

Pendant le quatrième acte, il faut avouer que l'action languit un peu. Les diverses scènes qu'on va résumer ne sont pas toutes très utiles, ni, qui pis est, très amusantes. Après une conversation spirituelle entre Dauphine et ses deux amis, nous voyons Truewit et Clerimont pousser le capitaine Otter à dire du mal de sa femme et s'amuser à le faire surprendre par elle ; puis machiner sur le dos des deux imbéciles une longue et très laborieuse farce, qui n'a qu'un rapport lointain avec la pièce. Enfin, à la dernière scène, on voit rentrer Morose enragé : décidé à divorcer, il était sorti de sa maison bruyante pour aller consulter un avocat, mais il n'a pu soutenir le brouhaha du tribunal et il revient chez lui désespéré. Truewit s'engage alors à lui fournir deux conseils, un laïque et un clerc, qui lui donneront les éclaircissements voulus. Il n'aura qu'à déguiser Otter en curé et Cutbeard en juriste : ils possèdent heureusement l'un et l'autre quelques bribes de mauvais latin.

Ils arrivent en effet à l'acte suivant et accablent le pauvre Morose de leur intempestif bavardage, où le latin vient renforcer l'anglais. Par malheur, aucun cas de divorce ne semble applicable en l'espèce, à moins que le vieux garçon ne consente à se déclarer impuissant. Résolu à n'importe quoi plutôt que de garder sa femme, il dira tout ce qu'on voudra ; mais le sacrifice est inutile, car la chaste Epicène

refuse de profiter de cet aveu. Truewit alors invoque le témoignage de nos maîtres sots, qui prétendent avoir été tous deux les amants de la jeune personne ; celle-ci s'indigne avec force larmes, mais l'argument n'est pas non plus valable, paraît-il, dans le cas présent. Dauphine enfin promet à son oncle de le délivrer de ce fléau domestique, s'il s'engage à lui céder le tiers de son revenu : l'autre signerait les yeux fermés tous les contrats du monde. Alors, tandis que les deux juristes reprennent leur identité en ôtant leurs perruques, on découvre que dame Epicène était un garçon déguisé ! Confusion générale ! Morose, navré de s'être ainsi laissé jouer, s'enfuit cacher sa honte. Les deux jeunes seigneurs baissent le nez, convaincus de vantardise et d'imposture. Les belles dames sont consternées d'avoir livré leurs secrets au jeune homme, et les amis de Sir Dauphine, joués eux aussi en partie, applaudissent de tout cœur à l'intrigue sournoise qu'il a si heureusement menée à bien.

Ce dénouement imprévu est, en son genre, une chose parfaite et suffit à expliquer l'admiration unanime que professa pour cette pièce une époque toute férue des questions de métier. Personne en effet parmi les spectateurs n'a soupçonné le stratagème et chacun se demande, en voyant arriver la fin du cinquième acte, comment l'auteur va se tirer d'affaire ; la surprise est aussi grande dans la salle que sur le théâtre, et l'on ne peut s'empêcher d'admirer l'ingéniosité du poète, qui non seulement sut dénouer d'un mot une situation en apparence inextricable, mais aussi du même coup couvrir de ridicule tous les comparses, grotesques ou prétentieux, qu'il avait introduits dans sa comédie. Je ne sais pas de pièce où l'on soit encore dans l'incertitude si près du moment où le rideau va tomber ; et l'on sait gré à l'auteur de nous avoir ménagé une aussi jolie surprise, sans dépit d'avoir été la dupe de sa merveilleuse habileté. Si certaines scènes épisodiques sont laborieusement amenées, l'intrigue principale est parfaitement imaginée et découle très logiquement de la situation et des caractères. Toutes les scènes qui se rattachent directement à l'histoire de Morose sont excellentes : le premier acte tout entier, sauf certaines paraphrases d'Ovide qui ne riment à rien ; puis au second, la première apparition de Morose et le sermon anticonjugal de Truewit, avec en regard la présentation d'Epicène au vieux maniaque ; au troisième acte la cérémonie nuptiale et l'invasion progressive de la maison du silence par des hordes bavardes et sonnantes ; enfin le dernier acte, qui est d'un bout à

l'autre une merveille. Toutes les autres scènes en revanche, celles qui introduisent des personnages secondaires, le ménage Otter, les Dames du collège, les deux gentilhommes imbéciles, sont moins heureuses; quelques-unes pourraient sans dommage être supprimées. Je songe ici surtout à ce laborieux quatrième acte, où nous voyons Truewit et Clerimont se jouer successivement de la sottise et de la poltronnerie de nos deux galants, Daw et La-Foole, les appelant successivement en grand secret, les dépouillant de leur épée, leur faisant grand'peur l'un de l'autre, et les amenant peu à peu à recevoir (ils le croient du moins), l'un des nasardes, l'autre des coups de pied, sauf à se faire ensuite bon visage. On se creuse en vain le cerveau à chercher le pourquoi de ces vaines cérémonies, qui n'arrivent pas à nous faire rire ; et notre impatience augmente à voir ces deux hommes d'esprit s'évertuer ensuite à rendre les dames amoureuses de Dauphine et lui apporter des poulets galants. Il est vrai qu'il suffit de sauter ce malencontreux quatrième acte — et on le fait tout naturellement la seconde fois — pour rendre la pièce tout à fait amusante, disons même parfaite en son genre. A condition de supprimer quelques longueurs, *la Femme Silencieuse* est le chef-d'œuvre du vaudeville. Plusieurs de ces scènes épisodiques sont d'ailleurs excellentes en soi ; et pour n'en citer qu'une, on lira plus loin celle où Clérimont arrache à Daw et à La-Foole l'aveu que la belle Epicène a été leur maîtresse à tous deux. L'air suffisant des deux fats, leurs dénégations de pure forme, leurs transparentes réticences et leurs aveux triomphants, tout cela est de la meilleure comédie.

Il y a là, dans cette peinture assez vive de deux gentilshommes sans délicatesse, quelque chose qui ressemble assez à une satire de mœurs. *La Femme Silencieuse* en effet n'est pas seulement une comédie d'intrigue ; on y trouve, plus que dans les autres comédies de notre auteur, une étude satirique des mœurs du temps. Il est parfois difficile de bien préciser la différence entre les mœurs et les caractères : les mœurs, qui sont les habitudes de l'homme en société, dépendent fort souvent des caractères. Si La-Foole et Daw ne font pas plus mystère de leurs prétendues bonnes fortunes, cela vient plutôt de leur sottise et de leur vanité que des idées régnantes de leur temps ; et si ces dames du Collège se mangent entre elles d'amitiés, sauf à se déchirer à belles dents l'instant d'après, cela n'est pas, si l'on en croit les comiques et les moralistes, un défaut particulier au siècle d'Élisabeth, ni même à la nation anglaise. D'autre

part, y a-t-il eu en Angleterre, au temps de Jonson, des sortes de clubs, ou plutôt de salons, où les femmes pouvaient rencontrer leurs amis sous les yeux d'une hôtesse indulgente et sous le pavillon de la littérature ? C'est probable, car Jonson n'inventait rien et il avait sans doute en vue deux ou trois spécimens de cette institution fâcheuse. Mais si le mal ne résista pas à cet unique assaut, il ne devait pas être bien profond ni bien grave ; et nous ne pouvons pas réclamer pour Jonson le même éloge de sauveur que pour l'auteur des *Précieuses*. Il faut avouer en tout cas qu'après l'ingéniosité de l'intrigue et la gaieté des situations, ce qu'il y a de plus admirable dans la pièce, c'est la peinture de ces belles ennemies du platonisme. Elles sont trois, lady Haughty, Mrs Mavis et Mrs Centaure — je laisse de côté Mrs Otter et Trusty, la camériste, — et à part la différence de vanité que met la naissance entre la première et les deux autres, elles sont toutes les trois aussi prétentieuses, aussi menteuses, aussi dévergondées. Malheureusement il est à peu près impossible de donner un échantillon de leurs ridicules : le comique de ces caractères est dispersé en maintes petites répliques à travers les trois derniers actes de la comédie, et il faut la lire en entier pour voir avec quel relief Jonson a su esquisser ces trois silhouettes.

Des autres caractères, il n'y a pas grand'chose à dire. Inutile de répéter une fois de plus qu'ils sont dessinés avec une grande sûreté de main et ne se démentent pas une minute. Négligeons les personnages secondaires, Dauphine, Clerimont, Truewit, le barbier, qui n'ont, en réalité, d'autre caractère que celui qu'exige la donnée : ce sont des gens comme nous en rencontrons tous les jours dans notre entourage. Mais on n'en saurait dire autant de tous. Quel est, par exemple, ce capitaine Otter et qui a jamais aperçu un original de cet acabit ? Personne, en France du moins : et si la bizarrerie choque moins outre-Manche, je doute cependant que ce fût une habitude très fréquente, même chez les anciens montreurs d'ours, d'avoir des vases façonnés en forme d'animaux et de les emporter chez ses amis, quand on va dîner en ville. Il est évident que Jonson a connu, ou entendu parler d'un excentrique qui affectait cette étrange manie ; et peut-être les spectateurs de sa comédie, certains du moins, pouvaient-ils mettre un nom sur le personnage ; mais pour nous que ces allusions desséchées ne sauraient plus réjouir, nous ne laissons pas de trouver que le caractère est invraisemblable et ne fait que gâter la pièce. Encore celui-ci ne joue-t-il qu'un rôle secondaire ; mais une

objection du même ordre a pu être élevée parfois aussi, avec une apparence au moins de raison, contre le principal personnage, contre ce Morose, dont « l'humeur » bizarre est l'unique raison d'être de la comédie. Dryden, qui admire *la Femme Silencieuse* par-dessus toutes les autres et qui en fait un éloge extravagant, car il n'en est pas qui soit plus conforme aux fameuses règles de temps et de lieu, Dryden se donne beaucoup de mal pour réfuter cette objection contre son chef-d'œuvre favori. « Certains, dit-il, qui se posent en critiques, prétendent que ce caractère est forcé ; mais nous pouvons le considérer d'abord comme un homme qui a naturellement l'ouïe délicate, comme beaucoup de gens à qui les sons aigus sont désagréables ; en outre, nous pouvons attribuer une grande partie de sa bizarrerie à l'humeur revêche de la vieillesse ou au despotisme fantasque d'un vieillard, qui peut se faire obéir chez lui dans tous ses caprices ; et c'est à quoi le poète semble faire allusion dans ce nom même de Morose. Plusieurs personnes m'assurent d'ailleurs que Ben Jonson connaissait réellement un homme de ce genre, de tous points aussi ridicule que celui qui est représenté ici [1]. »

Nous reviendrons sur ce dernier point ; mais que Jonson ait ou non connu un vivant Morose, nous savons aujourd'hui que l'idée première de son personnage, ou du moins bien des détails de son rôle, sont empruntés à une fantaisie du rhéteur Libanius [2]. Cela ne prouve pas, au contraire, qu'il soit plus vraisemblable : et la question revient toujours à demander si, dans notre expérience, un pareil caractère est possible. Pouvons-nous hardiment répondre non ? Morose n'est pas seulement un homme qui a l'horreur de tous les bruits et ne trouve agréable que le son de sa propre voix. C'est un vieux célibataire grincheux et égoïste, qui ne songe qu'à soi-même : voilà le fond du caractère, et l'on ne niera pas qu'il soit possible. Le fils du maçon d'Ecclefechan, dont M. Swinburne évoque malicieusement le souvenir, est là pour le prouver [3]. Il est vrai que le personnage de Jonson

1. Cf. *An Essay of Dramatic Poesy*, Works, XV, 349. Lire d'ailleurs tout l'examen de *la Femme Silencieuse*, qui ne remplit pas moins de six pages (348-354). Voir aussi la lettre de Congreve à Dennis sur l'humour (citée par Birch, *Gen. Dict.*, VI, 401).

2. Cf. Libanii Sophistae *Praeludia oratoria LXXII, Declamationes morales*, etc. (Paris, 1606), pp. 300-315.

3. Cf. Swinburne, *A study of Ben Jonson*, p. 53.

semble plutôt jouir et souffrir, souffrir surtout, par l'oreille ; et rien n'empêche en effet de supposer avec Dryden que le malheureux est affecté d'une délicatesse gênante de cet organe. Il est atteint d'une sorte d'hypertrophie de l'ouïe, comme d'autres de l'odorat ; au fond, c'est un neurasthénique avant la lettre (comme Argan du reste), dont le cas doit avoir un nom en médecine. Ce que Dryden n'a pas vu, ou voulu voir, c'est qu'il faut distinguer entre le fond du caractère, qui n'est que trop répandu, et les détails que l'auteur y a ajoutés, et qui sont d'une bouffonne extravagance. Mais le sont-ils tous tellement ? Il a mis un valet à la porte pour avoir des souliers qui craquaient ; il est servi par des gens qui répondent par signes à ses questions ; il vit dans une chambre retirée, où les murs et les plafonds sont renforcés ; rien d'impossible à tout cela. Il a passé des marchés avec les poissardes et les marchands de quatre saisons pour échapper à leurs cris ; il sort avec trois bonnets de coton tirés sur l'oreille et couverts d'un turban, pour n'être pas incommodé par le vacarme de la rue : et ceci frise l'invraisemblance. N'oublions pas pourtant que nous sommes en Angleterre, où l'on ne rougit pas comme en France de se distinguer Tout compte fait, en y regardant bien, l'existence d'un pareil personnage ne me paraît plus du tout si problématique. On peut dire seulement que ce caractère est trop particulier, trop exceptionnel pour être l'objet d'une étude sérieuse et poussée, le héros d'une grande comédie, comme celles de Molière. Mais aussi la *Femme Silencieuse* n'a-t-elle pas cette prétention : c'est une simple farce, ce que nous appellerions aujourd'hui, assez improprement, un vaudeville, et l'étude des caractères y est entièrement subordonnée à l'intrigue. Tout est sacrifié à la drôlerie des situations ; et l'auteur, qui s'engage à nous faire rire, nous demande seulement de lui accorder quelque liberté, de fermer les yeux sur certaines invraisemblances ; nous n'allons pas trop chicaner, trop raffiner sur notre plaisir, et le gâter d'avance par un purisme exagéré.

En regardant la pièce de ce biais, en la prenant pour ce qu'elle est, non pas pour une grande comédie, mais pour une farce satirique, alors on pourra la ranger parmi les chefs-d'œuvre de Jonson. C'est en effet, à part quelques scènes inutiles et un rôle assez malencontreux, un véritable chef-d'œuvre, dans un genre non pas secondaire, mais moins relevé. Je lui appliquerais volontiers le mot de Boileau sur Regnard — et la consultation des deux juristes n'est-elle

pas comme une scène anticipée du *Légataire* [1] ? — répondant, à ceux qui la trouveraient médiocre, qu'elle n'est pas médiocrement gaie. Elle n'a pas la même portée que *le Renard* ou *le Misanthrope*, mais c'est la plus amusante, à coup sûr, de tout le théâtre de Jonson, ce qui pour une comédie ne laisse pas d'être un mérite.

*
* *

Acte II, Scène i. — Une salle dans la maison de Morose.

Morose (*un cornet acoustique à la main*) et Mute, son valet.

Morose. — Ne puis-je donc trouver un moyen plus simple que ce tube pour épargner à mes gens la peine de parler et à mes oreilles la discordance de leur voix ? Voyons, toutes les paroles, sauf les miennes, sont pour moi un supplice : elles me semblent rudes, impertinentes et fatigantes ! Ne serait-il pas possible, ami, que tu me répondes par signes et de façon que je te comprenne ? — Ne parle pas, bien que je te questionne ! — Tu as enlevé la sonnette à la porte de la rue, n'est-ce pas, comme je te l'avais ordonné ? Ne réponds que par le silence, à moins que tu ne l'aies pas fait ! (*Mute fait un salut.*) Très bien ! Et tu as aussi attaché une couverture bien épaisse ou un matelas à l'extérieur de la porte, afin que s'ils frappent dessus avec leurs poignards ou avec des morceaux de briques, ils ne puissent faire aucun bruit ? La réponse avec ta jambe, s'il te plaît, à moins qu'il n'en soit autrement ! *Mute fait un salut.*) Très bien ! — Ceci ne marque pas seulement chez le serviteur la modestie convenable, mais chez le maître aussi la conscience de sa dignité. — Et tu as été chez le barbier pour le prier de passer ? (*Même jeu.*) Bon ! Et il va venir tout à l'heure ? Réponds-moi seulement avec ta jambe, à moins qu'il n'en soit autrement ; s'il en est autrement, secoue la tête ou hausse les épaules. (*Même jeu.*) Bon ! et il va venir tout à l'heure ? Parfait ! Les Espagnols et les Italiens montrent en cela beaucoup de sagesse : c'est une gravité sobre et décente. — Dans combien de temps va-t-il venir, Cutbeard ? — Attends, si c'est dans une heure, tu lèveras toute la main ; si c'est une demi-heure, deux doigts seulement, et un seul si c'est un quart d'heure. (*Mute lève un doigt recourbé.*) Parfaitement ! un demi-quart d'heure ; c'est fort bien. Et tu lui as donné une clé pour qu'il puisse entrer sans frapper ? (*Même jeu.*) Bon ! Et les tapis des escaliers ne sont pas usés ? Il n'en manque point nulle part ? (*Même jeu.*) Très bien ! Je vois qu'en les dressant, en les surveillant, on peut y arriver ; ne t'éloigne pas. Le grand Turc, dans cette discipline divine, est vraiment admirable et bien supérieur à tous les potentats de la terre : il est toujours servi par des muets et tous ses ordres sont exécutés de la même façon ; oui, et même à la guerre, la plupart des indica-

1. On peut lire cette admirable scène dans le livre de M. Mézières, pp. 264-274. On y trouvera (pp 204 et 257) d'autres morceaux de *la Femme Silencieuse*, notamment la querelle entre La-Foole et Jack Daw (pp. 208-213).

tions et des commandements sont donnés en silence au moyen de signaux ! Quel art exquis ! Je suis véritablement honteux et même indigné de voir les princes de la Chrétienté se laisser dépasser ainsi par un barbare, sur un point aussi essentiel de la félicité ! Pour moi dorénavant c'est ce que je veux faire. (*On sonne du cor au dehors.*) Eh bien ! Quoi ? Oh ! Oh ! Quel est ce vilain, quel est ce monstre ? Va voir ! (*Mute sort. Nouvelle sonnerie.*) Ah ! coupe-lui la gorge, coupe-lui la gorge ! Quel scélérat, quel chien d'enfer, quel démon est-ce là ?

Mute. — (*Rentrant*). C'est un courrier de la Cour...

Morose. — Tais-toi, coquin, vas-tu aussi jouer du cor ?

Mute. — Hélas ! c'est un courrier de la Cour, Monsieur, qui dit qu'il a à vous parler, sous peine de mort...

Morose. — Sous peine de la vie, tais-toi !

Truewit. — (*Entrant avec un cor de courrier et une corde à la main.*) Pardon, Monsieur ! Je suis étranger ici : votre nom est bien Master Morose ? Vous vous appelez bien Master Morose ? — Tous muets comme des poissons ! Ce sont des Pythagoriciens ! Voilà qui est étrange. Que dites-vous, Monsieur? — Rien du tout ! Est-ce qu'Harpocrates serait descendu parmi vous avec son bâton ? Eh bien, Monsieur, je suppose que vous êtes celui à qui j'ai affaire et je m'adresse à vous à tout hasard. Vos amis de la Cour se recommandent à votre souvenir, Monsieur.....

Morose. — O hommes ! ô mœurs ! Vit-on jamais pareille impudence !

Truewit. — Et pleins de sollicitude à votre égard, Monsieur,.....

Morose. — Au service de qui es-tu, coquin ?

Truewit. — Je suis à mon propre service et votre égal, Monsieur.

Morose. — Va chercher mon épée !

Truewit (*à Mute*). — Si tu y vas, maraud, je te fais avaler la moitié de mon poignard ; et vous l'autre, Monsieur, si vous bougez. Soyez patient, je vous l'ordonne, au nom du Roi, et écoutez-moi sans regimber. On dit, Monsieur, que vous allez vous marier ; vous entendez bien, Monsieur, vous marier !

Morose. — Eh bien ! quoi, grossier personnage ?

Truewit. — Morbleu, Monsieur ! vos amis s'en étonnent ! alors que vous avez la Tamise à deux pas, où vous pouvez vous noyer si joliment, ou le pont de Londres d'où vous pourriez d'un petit saut vous précipiter dans le fleuve ! Et puis, n'y a-t-il pas dans la ville des clochers finement ouvragés, comme Bow, du haut duquel il y aurait plaisir à faire la cabriole ; ou si vous le voulez plus haut, celui de Saint Paul ? Et si vous préférez faire la chose plus près de chez vous et ne pas vous éloigner tant, n'avez-vous pas dans votre grenier une fenêtre donnant sur la rue ? n'y a-t-il pas encore dans ledit grenier quelque poutre, où avec cette corde..... (*il lui montre la corde*). — Ce sont eux qui vous l'envoient, Monsieur, dans l'espoir que vous préférerez confier votre grave tête à ce nœud coulant qu'à celui du mariage ! Vous pourriez prendre encore un peu de sublimé et vous en aller de ce monde à la façon des rats ; ou bien comme la mouche de l'autre avec une paille au derrière ; bref, n'importe comment, plutôt que de poursuivre ce lutin de mariage ! Hélas ! Monsieur, espérez-vous trouver par le temps qui court une femme

qui soit chaste ? aujourd'hui qu'il y a tant de masques et tant de comédies, tant de prédicateurs puritains et tant de fous, tant de spectacles étranges qui s'offrent tous les jours, soit en public, soit en particulier ! Si vous aviez vécu du temps du roi Etheldred ou bien, Monsieur, d'Edouard le Confesseur, peut-être auriez vous pu trouver dans quelque petit hameau du côté du Nord une grosse fille engourdie qui se pourrait contenter d'un seul homme ; maintenant autant vaudrait leur demander de se contenter d'un œil ou d'une jambe ! Je vais vous énumérer, Monsieur, tous les monstrueux hasards à quoi vous vous exposez en prenant femme.

Morose. — Mon bon Monsieur, est-ce que j'ai jamais filouté quelqu'un de vos amis de ses terres ? acheté ses biens ? tiré avantage de quelque hypothèque ? sollicité un droit de reversion ? introduit des bâtards dans leur race ? Qu'ai-je pu faire pour mériter pareil traitement ?

Truewit. — Rien que je sache, Monsieur, sauf la démangeaison qui vous prend de vous marier.

Morose. — Mais si j'avais assassiné votre père, violé votre mère, séduit vos sœurs.....

Truewit. — Mais je vous tuerais, Monsieur, je vous tuerais, si vous aviez fait cela.

Morose. — Hé ! ce que vous faites est bien pis, Monsieur ! Ce serait une vengeance au centuple pour tous les actes criminels qu'on pourrait nommer, d'imposer aux gens un tel châtiment !

Truewit. — Hélas ! Monsieur, je ne suis qu'un simple messager, je viens simplement vous dire ce que vous devez connaître. Vos amis, Monsieur, semblent fort soucieux de la santé de votre âme et veulent vous faire savoir le danger que vous courez ; mais, bien entendu, Monsieur, vous pouvez agir à votre guise. Si par exemple, une fois mariés, votre femme s'enfuit avec un bateleur, avec le Français qui danse sur la corde raide ou celui qui danse la gigue, ou bien avec un escrimeur qui sait bien jouer de son instrument ; ce ne sera pas de leur faute, ils n'auront rien sur la conscience, car vous saurez ce qui vous attend. Oui, Monsieur, souffrez vaillamment, car je vais vous dire tous les périls à quoi vous allez vous exposer. D'abord si elle est belle, jeune et pimpante, elle attirera autant de galants que les sucreries font les mouches ; tous les pourpoints jaunes et les rosettes de la ville se donneront rendez-vous chez elle ; si elle est laide et contrefaite, c'est elle qui les poursuivra, qui paiera les rosettes et les pourpoints jaunes. Si elle est riche et que vous l'épousiez, non pour elle, mais pour sa dot, elle régnera dans votre maison, aussi impérieuse qu'une veuve. Si elle est noble, tous ses parents seront autant de tyrans pour vous. Si elle est féconde, elle sera fière autant que Mai et capricieuse comme Avril ; il lui faudra ses docteurs, ses sages-femmes, ses nourrices et aussi ses envies, quand ce serait le plus joli petit morceau d'homme ! Si elle est savante, jamais il n'y eut pareil perroquet ; tout votre patrimoine ne suffira pas à nourrir tous les convives qu'elle invitera pour l'entendre discourir en grec et en latin ; et si vous désirez lui plaire, vous devrez coucher avec elle dans l'un ou l'autre de ces deux langages. Si c'est une puritaine, il vous faudra festoyer tous les trois jours tous les frères persécutés, embrasser toutes les sœurs, entretenir toute la famille et

toute la séquelle, écouter leurs exercices, leurs chants, leurs catéchismes (et vous savez s'ils sont à longue haleine, puis les payer par-dessus le marché, afin de plaire à Madame votre épouse, la matrone zélée, qui pour la sainte cause ne se fera point scrupule de vous filouter. Vous commencez à en suer, Monsieur. Mais nous n'en sommes pas encore à la moitié ! Néanmoins, comme je vous l'ai dit, vous pouvez faire comme il vous plaira. Je n'ai pas, bien entendu, la prétention de vous convaincre. (*Mute essaie de se glisser dehors*). Sur ma foi, Monsieur le valet, si vous remuez, je vous rosse.

Morose. — Ah ! quel péché ai-je donc commis ? Quel péché ai-je donc commis ?

Truewit. — Maintenant, Monsieur, si vous aimez votre femme, ou plutôt, si vous en raffolez, Dieu ! qu'elle va vous torturer et comme elle y prendra plaisir ! Vous ne pourrez coucher avec elle que quand il lui plaira ; elle ne veut pas endommager sa beauté, s'abîmer le teint ; ou bien si elle y consent, il faudra lui donner ce joyau ou cette perle ; toute demi-heure de plaisir devra être achetée chaque fois à ce prix, aux mêmes frais que quand vous commenciez à la courtiser. En outre, elle voudra n'avoir que des serviteurs de son choix, qu'une compagnie qui lui agrée ; tel de vos amis ne doit point vous venir voir sans sa permission ; et celui qui lui plaît le plus, elle fera semblant de le détester davantage afin de duper votre jalousie. Ou bien elle feindra d'abord d'être jalouse de vous et pour cette raison elle s'en ira vivre au collège, chez une cousine ou chez une amie, qui l'instruira de tout le mystère amoureux, lui apprendra à écrire des lettres, à soudoyer les valets, à gagner des espions ; qui lui dira où elle doit acheter telle robe pour telle occasion, puis une autre pour la seconde, puis une autre, et plus riche encore, pour la troisième ; elle voudra être servie dans de la vaisselle d'argent, elle aura son appartement rempli d'écuyers, de valets de pied, d'huissiers et autres porteurs de messages auxquels il faut ajouter aussi et les brodeuses et les joailliers et les couturières et les modistes, et les marchands de plumes et les parfumeurs ! Cependant elle ne se doute pas que vos terres diminuent et que vos prés fondent comme beurre ; elle ne prévoit pas qu'un jour, à force de faire des échanges, le mercier achètera vos bois du prix de ses velours ; elle ne pèse jamais ce que son orgueil lui coûte, non, Monsieur, pourvu qu'elle puisse baiser un page ou quelque blondin au menton uni, qui désespère d'avoir jamais de la barbe ! Ou bien elle veut passer pour une femme politique, savoir toutes les nouvelles, ce qui se fait à Salisbury, et à Bath, et à la Cour, et pendant les voyages du Roi ; ou bien elle veut paraître très habile dans les controverses, sur les points les plus épineux de la théologie, et on l'entendra parler toujours de « l'état de la question » ; de là elle passera à la mathématique et aux démonstrations ; et vous l'entendrez répondre en même temps à l'un sur la religion, à l'autre sur la politique et au troisième sur la gaudriole.

Morose. — Aïe ! Aïe ! Aïe !

Truewit. — Tout ce que je vous dis là, Monsieur n'est que trop vrai. Et puis elle voudra aller, déguisée, consulter le magicien et la devineresse ; là, quelle est sa première question ? Savoir si vous mourrez bientôt ! La seconde ? Si elle est aimée de son galant du moment ! Puis si elle aura d'autres

amants et combien ? Et quel est celui de ses domestiques, mâles ou femelles, qui pourra mieux servir ses galanteries ? Enfin quel rang lui donnera son nouveau mariage ? Et elle a soin d'écrire toutes les réponses et elle y croit plus qu'à l'Évangile. Qui sait même si elle n'ira pas étudier le Grand Art ?

Morose. — Avez-vous fini, mon bon Monsieur. Avez-vous tiré de moi tout votre plaisir ? Je songerai à tout cela.

Truewit. — Oui, Monsieur; et puis elle reviendra chez vous toute fumante et toute suante, pour avoir été à pied ; et elle se mettra au lit pour un mois au bout duquel elle accouchera d'un nouveau visage, huileux et gluant ; et il lui faudra du lait d'ânesse pour se lever et un fard inédit pour se nettoyer ! Allons, au revoir, Monsieur ! Ah ! j'oubliais une chose encore ! Cette femme avec qui vous allez vous marier aura peut-être fait d'avance une cession de sa virginité, comme font les veuves prudentes pour leurs biens, les confiant avant de se marier à quelqu'un de leurs amis, n'est-ce pas, Monsieur ? Sait-on jamais ? Et puis si elle n'en a rien fait encore, elle pourra le faire le jour même du mariage, ou bien la veille, et vous serez cocu avant la lettre ! Ces choses-là ne sont pas du tout impossibles, cela s'est vu Monsieur, dans la nature ! — Allons, au revoir, Monsieur ! Je prends la liberté de vous laisser cette corde, en souvenir, Monsieur. Adieu, Mute ! (*Il sort.*)

Morose. — Allons, conduis-moi dans ma chambre ; mais tout d'abord va fermer la porte. (*Truewit sonne du cor.*) Ferme la porte, ferme la porte ! Est-ce qu'il revient ?

Cutbeard. — (*Entrant.*) C'est moi, Monsieur, votre barbier.

Morose. — Ah ! Cutbeard, Cutbeard, Cutbeard, il est venu ici un coupe-jarret ! (*Ils sortent.*)

Acte II, Scène iii. — Une salle dans la maison de Morose.

Morose, Mute, Cutbeard et Epicène.

Morose. — Tu es le bienvenu, Cutbeard ! Approche avec ta belle compagne et prie-la bien doucement, à l'oreille, de se démasquer ! (*Epicène enlève son masque.*) Bon ! La porte est fermée ? (*Mute salue.*) Cela suffit. Maintenant, Cutbeard, je vais t'interroger, et tu suivras pour me répondre la même discipline que j'ai établie pour mes gens. Si je ne me trompe, Cutbeard, Madame est la personne que vous avez découverte et que vous m'amenez dans l'espoir qu'elle me pourra convenir en qualité de femme ? Réponds-moi seulement avec la jambe, à moins qu'il n'en soit autrement. (*Cutbeard salue.*) Très bien, Cutbeard. J'imagine également, Cutbeard, que tu t'es enquis de sa naissance, de son éducation et de ses qualités, sans quoi tu ne la présenterais pas à mon acceptation dans une matière aussi pleine de conséquence que le mariage. (*Même jeu.*) C'est bien ce que je pensais, Cutbeard. Ecarte-toi un peu maintenant et laisse-moi regarder si elle a les aptitudes et conditions requises pour mon affection. (*Il tourne autour d'elle en l'examinant.*) Elle est extrêmement belle et ses traits sont particulièrement gracieux ; l'ensemble du corps est d'une harmonie exquise ; bref, la température de sa

beauté est au même niveau que l'ardeur de mon sang. Pour ce qui est du dehors, le gredin a parfaitement trouvé ce qu'il me fallait ; voyons maintenant l'intérieur. — Approchez, belle dame ; que ma conduite ne vous paraisse point grossière, si peut-être elle vous semble étrange et vous étonne un peu (*Epicène fait la révérence.*) Non, Madame, vous pouvez parler, bien que je l'aie défendu à Cutbeard et à mon valet ; car de tous les sons possibles, la douce voix d'une belle dame est la seule qui soit juste à la mesure de mes oreilles. Parlez, je vous en prie, Madame ! On dit que du premier feu de deux regards qui se rencontrent jaillit l'étincelle d'amour : eh bien ! sentez-vous quelque choc soudain dans votre cœur à la vue de quelque partie de moi-même ? Hein, Madame ? (*Epicène fait la révérence.*) Hélas ! Madame, ces réponses que vous me faites par de muettes révérences sont trop simples et même peu courtoises. L'éducation que j'ai reçue est celle de la cour, et celle qui veut être ma femme doit en avoir la politesse, l'aisance et tous les agréments. Pouvez-vous parler, Madame ?

Epicène (*à voix très basse*). — A vous d'en juger.

Morose. — Que dites-vous, Madame ? Je vous en supplie, parlez plus fort.

Epicène. — A vous d'en juger.

Morose. — Voilà, sur mon âme, une voix d'une douceur divine ! Mais pouvez-vous naturellement, Madame, ainsi que je l'ai enseigné à ces deux-là, vous en rapporter à la perspicacité de mon jugement et, vous refusant le plaisir de parler, qui est un des plus grands pour la femme, consentir à ne me répondre que par gestes silencieux, toutes les fois que mes paroles s'accorderont bien avec vos pensées ? (*Epicène fait la révérence.*) Parfait ! divin ! Ah ! s'il était possible que cela durât ! — Ne dis rien, Cutbeard ; mais ta fortune est faite, si cette félicité que je te devrai est durable ! — Cependant il faut l'éprouver encore. Chère Dame, je suis, je le répète, homme de cour, et je voudrais que celle dont je veux faire ma compagne pût régaler mes oreilles de propos spirituels et plaisants, vifs et badins. Les dames de la cour tiennent pour une insulte à la vivacité de leur esprit comme à leur beauté, si elles n'offrent pas aux hommes une occasion de leur faire la cour ; et si l'on met sur le tapis quelque discours d'amour, s'arrangent toujours pour le continuer aussi bien qu'eux ? Est-il possible que vous seule différiez des autres à tel point, que vous puissiez enterrer en vous-même et dans le silence ce qu'elles recherchent avec tant de peine et de persévérance, la réputation d'être instruite et judicieuse, maligne et spirituelle, et que vous préfériez confier vos mérites à votre belle et vertueuse conscience que de les proclamer vous-même et les donner au monde à proclamer ?

Epicène (*à voix très basse*). — Je serais désolée qu'il en fût autrement.

Morose. — Que dites-vous, Madame ? Chère Madame, parlez plus haut !

Epicène. — Je serais désolée qu'il en fût autrement !

Morose. — Cette désolation me comble de ravissement. Ah ! Morose, tu es heureux par-dessus tous les hommes ! Fasse Dieu seulement que je puisse me contenir ! Mais je vais la soumettre encore à une dernière épreuve, la suprême pierre de touche qu'il y ait pour son sexe. — Ecoutez-moi, chère dame Je veux aussi que celle à qui je veux me conjuguer soit la plus belle

et la plus brillante pour les modes, qu'elle devance en ses ajustements toutes les dames de la cour d'une quinzaine au moins ; qu'elle ait un conseil de couturières, de lingères, de dentellières et de brodeuses, pour délibérer, fût-ce deux fois par jour, sur les nouvelles de France, et qu'elle sorte de là plus diverse en ses aspects que la nature et plus belle encore, grâce au concours de l'art qui est son rival et son émule. Voilà ce que j'aime ; mais comment ferez-vous, Madame, avec une telle frugalité de paroles, pour donner les instructions, nécessairement minutieuses, pour le corsage, et les jupes, et la coupe, et le point, et la broderie, et la dentelle, et les buscs, et les nœuds, et les fraises, et les rosettes, et les écharpes, et les éventails, et les gants ! Hein ? qu'en dites-vous, Madame ?

Epicène. — Je vous en laisserai le soin, Monsieur.

Morose. — Plaît-il, Madame ? Veuillez hausser d'un ton, je vous prie.

Epicène. — Je laisserai ce soin, Monsieur, à vous et à votre sagesse.

Morose. — Dieu ! L'admirable créature ! Je ne veux pas vous importuner davantage, je ne veux pas commettre une offense contre une aussi exquise naïveté. Permettez-moi d'imprimer sur ces lèvres divines le sceau de la possession. Cutbeard, je t'abandonne le loyer de ta maison ; ne me remercie qu'avec la jambe. (*Cutbeard hoche la tête.*) Je sais bien ce que tu as dans l'esprit ; c'est qu'elle est pauvre et sans famille. Mais elle a apporté dans son silence une grosse dot, Cutbeard ; et pour ce qui est de sa pauvreté, elle n'en sera que plus aimante et plus soumise, Cutbeard. Tu vas t'en aller à l'instant me chercher un ministre pour nous marier ; prends bien garde qu'il ait la voix douce et prie-le de ne pas être impertinent, mais aussi bref qu'il sera possible. Va-t'en, mais bien doucement, Cutbeard ! (*Cutbeard sort.*) Et toi, maraud, conduis dans la salle à manger ta maîtresse, oui, car elle est dès maintenant ta maîtresse ! (*Mute sort, suivi par Epicène.*) Dieu ! Quelle est ma félicité ! comme je vais me venger de mon insolent cousin et de tous les complots qu'il a ourdis pour m'effrayer du mariage ! Dès cette nuit je me donne un héritier et je chasse l'autre de ma race comme un étranger.

Acte III, Scène ii. — Une salle dans la maison de Morose.

Morose, Epicène, le curé et Cutbeard.

Morose. — Monsieur, voici un souverain pour vous et deux pour votre rhume. Ne vous étonnez pas que j'ordonne ainsi mes libéralités. Il convient que nous marquions deux fois plus de reconnaissance au hasard qu'à la nature pour les bienfaits que nous en recevons. D'ailleurs, c'est un ennui pour vous, mais pour moi c'est un soulagement.

Le curé (*parlant comme un homme enrhumé*). — C'en est un pour moi maintenant, et je remercie Votre Honneur.

Morose. — Que dit-il, Cutbeard ?

Cutbeard. — Il dit, Monsieur, *praesto*, toutes les fois que Votre Honneur

aura besoin de lui, il sera à votre service. Il a attrapé ce rhume à veiller trop tard, en chantant des refrains avec des tisserands.

MOROSE. — C'est bon, je le remercie.

LE CURÉ. — Dieu garde Votre Honneur et vous donne beaucoup de joie avec votre belle épouse ! (*toussant*) Uh ! Uh ! Uh !

MOROSE. — Holà ! Cutbeard, arrête-le ! Qu'il me rende cinq shillings de l'argent que je lui ai donné ! Si la bonté demande qu'on récompense les services, l'équité veut aussi qu'on châtie les méfaits. Je veux mes cinq shillings. — Que dit-il ?

CUTBEARD. — Il dit, Monsieur, qu'il n'a pas la monnaie.

MOROSE. — Qu'il en trouve !

CUTBEARD (*bas au curé*). — Toussez fort.

MOROSE. — Qu'est-ce qu'il dit ?

CUTBEARD. — Qu'il va tousser le surplus, Monsieur !

LE CURÉ. — Uh ! Uh ! Uh !

MOROSE. — Qu'il parte, qu'il s'en aille ! Fermez-lui la bouche ! Qu'il s'en aille, je l'en tiens quitte ! (*Cutbeard sort, poussant dehors le curé.*)

EPICÈNE. — Fi donc ! Monsieur Morose ! user ainsi de violence vis-à-vis d'un homme d'église !

MOROSE. — Comment !

EPICÈNE. — Il serait malséant à votre gravité et à l'éducation courtoise que vous prétendez avoir reçue de faire un pareil outrage à un porteur d'eau, à tout autre individu de cet acabit ; mais cela sied encore moins envers un homme de cet habit.

MOROSE. — Vous savez donc parler !

EPICÈNE. — Oui, Monsieur.

MOROSE. — Parler fort, je veux dire.

EPICÈNE. — Bien sûr, Monsieur ! Vous vous imaginez donc avoir épousé une statue ou bien quelque marionnette ? Une de ces poupées de France dont les yeux remuent avec un fil de fer ? Ou bien quelque innocente d'hôpital qui resterait comme cela à vous regarder, les mains croisées et la bouche en cœur ?

MOROSE. — Quelle immodestie ! Ah ! c'est bien une femme ! Hé quoi, Cutbeard !

EPICÈNE. — Allons, Monsieur, laissez Cutbeard en repos ; il est maintenant trop tard ! J'avoue qu'il faut rabattre un peu de la modestie que j'avais autrefois, quand j'étais jeune fille ; mais j'espère bien, tout compte fait, qu'il en restera suffisamment pour ne pas nuire à la dignité de votre épouse.

MOROSE. — Elle parle !

EPICÈNE. — Hé oui, Monsieur ! (*Rentre Mute.*)

MOROSE. — Eh bien, maraud ! Il n'y a pas un seul de mes valets par ici ? Où est donc cet imposteur de Cutbeard ? (*Mute fait des signes.*)

EPICÈNE. — Parle donc, mon garçon, parle donc ! Je ne veux point de ce silence forcé, contraint dans ma maison, parmi les gens que je gouverne. (*Mute sort.*)

MOROSE. — La voilà déjà qui veut me régenter ! J'ai épousé une Penthésilée, une Sémiramis ! Vendu ma liberté à une quenouille !

Truewit (*entrant*). — Où est M. Morose ?

Morose. — Dieu ait pitié de moi ! Le voici qui revient !

Truewit. — Je vous félicite, Madame Epicène, de ce grave et honorable mariage.

Epicène. — Et je vous remercie, Monsieur Truewit, de vos sentiments d'amitié.

Morose. — Elle a aussi des connaissances !

Truewit. — Dieu vous garde, Monsieur, et vous donne toutes sortes de satisfactions pour le beau choix que vous venez de faire ! Tantôt j'étais pour vous l'oiseau de nuit, le hibou néfaste ; maintenant je suis l'oiseau de paix, la colombe, et je vous apporte les souhaits de tous vos heureux amis pour la célébration de cette heure bénie.

Morose. — Quelle heure, Monsieur ?

Truewit. — L'heure de votre mariage, Monsieur. Je loue hautement votre résolution, qui vous incita à poursuivre et à accomplir votre volonté, malgré tous les dangers que je vous signalais avec la voix du chat-huant Cela prouve que vous êtes un homme ferme dans son propos, persévérant dans ses desseins, qui ne se laisse point arrêter par des cris de mauvais augure.

Morose. — Comment diable êtes-vous arrivé à savoir tout cela ?

Truewit. — Hé quoi ! Monsieur, vous confiez ce secret à votre barbier et vous espérez qu'il ne sera pas connu aussitôt de toute la ville ? Votre gravité a-t-elle pu oublier ce vieux dicton, si fameux : *Lippis et tonsoribus notum* ? Eh bien, Monsieur, pardonnez-vous maintenant cette faute et montrez-vous sociable avec vos amis Voici justement deux ou trois dames à la mode qui viennent du collège pour vous rendre visite avec leur suite de mignons et de cavaliers.

Morose. — Holà ! qu'on barricade les portes ! qu'on barricade les portes ! Où sont tous mes valets, tous mes domestiques ? Holà ! (*Entrent des valets.*) Barricadez-moi les portes, marauds.

Epicène. — La peste étouffe le premier qui bouge ! Laissez les portes ouvertes. J'en voudrais voir un qui ose seulement remuer les yeux. Croyez-vous que je vais souffrir qu'on élève des barricades contre mes amis et qu'on me prive du plaisir que peut m'apporter leur flatteuse visite ? (*Les domestiquent sortent.*)

Morose. — L'impudence d'une amazone !

Truewit. — Vraiment, Monsieur, en ceci il faut avouer qu'elle a raison. Prétendez-vous donc aller vous mettre au lit dès maintenant, avant qu'il soit midi ? Un homme à cheveux gris comme vous devrait avoir plus de respect pour cette cérémonie vénérable et n'aller pas monter à l'assaut du lit nuptial, comme un taureau ou un bouc ! Attendez le moment convenable et que ce soit alors dans un esprit timide et religieux. Ces plaisirs doivent être cachés dans le silence et l'obscurité de la nuit ; au jour laissez ces autres plaisirs publics, les divertissements de la table, la musique, les spectacles et les conversations ; nous allons avoir ici, Monsieur, tout ce qui peut rendre heureux et joyeux le jour de votre hymen !

Morose. — O supplice ! O torture !

Truewit. — Voyons, Monsieur, si vous supportez aussi mal la première

demi-heure et la passez si maussadement, quelle consolation et quelle espérance pourra donc entretenir cette belle dame, en songeant au grand nombre d'années qui sont encore à venir...

Morose. — Pour mon malheur ! Mon bon Monsieur, allez-vous-en et laissez-lui le soin de le faire toute seule.

Truewit. — Monsieur, j'ai fini.

Morose. — Maudit barbier !

Truewit. — Ma foi, oui, Monsieur, c'est un grand misérable !

Morose. — Il m'a fait épouser sa maîtresse, une guitare qui a passé de main en main ! Qu'un fléau pire que la peste...

Truewit. — Pire que les dix pestes d'Egypte !

Morose. — Tombe sur lui pour me venger !

Truewit — Fort bien Monsieur, continuez ! Vous pouvez encore ajouter une ou deux malédictions de plus, je vous assure qu'il a assez bon dos pour les porter. Dites par exemple, Monsieur : « Puisse-t-il attraper la peste en cherchant à la guérir ! » ou : « Puisse-t-il perdre ses cheveux, tandis qu'il frise ceux des autres ! » ou bien : « Pour avoir brûlé une boucle à un proxénète, qu'il lui fasse sauter la cervelle avec le fer à friser ! »

Morose. — Non, que le misérable vive, mais dans la misère ! Qu'il attrape la gale ! Qu'il y ait dans sa boutique tellement de poux que personne n'ose plus approcher et qu'il n'ose plus approcher personne !

Truewit. — C'est cela, et quand il avalerait toutes ses boulettes comme pilules, qu'il n'arrive pas à se purger !

Morose. — Que sa bassinoire soit toujours froide !

Truewit. — Qu'il y ait dessous une gelée perpétuelle !

Morose. — Qu'il n'espère jamais revoir le feu !

Truewit. — Sauf en enfer, Monsieur !

Morose. — Que ses chaises soient toujours vides, ses ciseaux rouillés, et que ses peignes pourrissent dans leurs étuis !

Truewit. — Voilà une malédiction terrible ! Et puisse-t-il aussi, Monsieur, perdre l'art de découper les lanternes de papier !

Morose. — Qu'il se trouve heureux de manger ses éponges en guise de pain !

Truewit. — En buvant de l'eau de savon par-dessus et grand bien lui fasse ! etc.

Acte IV, Scène i. — Une salle dans la maison de Morose.

La-Foole, Clerimont et Jack Daw.

La-Foole. — Où donc avez-vous trouvé nos épées, Monsieur Clerimont ?

Clerimont. — C'est Dauphine qui les a enlevées au vieux fou.

La-Foole. — Qui les avait prises à nos pages sans doute

Clerimont. — C'est probable, Monsieur.

La-Foole. — Je vous remercie bien, cher Monsieur Clerimont ; Sir John Daw et moi nous vous sommes fort obligés.

Clerimont. — Je recherche tous les moyens, Messieurs, de vous rendre service.

Daw. — Monsieur, sir Amorous et moi, nous sommes vos serviteurs.

Mavis (*entrant*). — Messieurs, quelqu'un de vous aurait-il une plume et de l'encre ? Je voudrais écrire une énigme en italien pour que Sir Dauphine la traduise.

Clerimont. — Je n'en ai point, Madame, je ne suis pas notaire.

Daw. — Je crois que je puis, Madame, vous accommoder. (*Daw et Mavis sortent.*)

Clerimont. — Il a cela dans le manche de son couteau, j'imagine.

La-Foole. — Non, non, il a sa boîte d'instruments exprès.

Clerimont. – Comme un chirurgien alors !

La-Foole. — C'est pour les mathématiques : une équerre, des compas, des plumes en cuivre et de la mine de plomb pour pouvoir dresser la carte des lieux et des gens qu'il voit.

Clerimont. -- Comment ? La carte des gens !

La-Foole. — Oui, Monsieur, de Nomentack quand il était ici, du prince de Moldavie, et de sa maîtresse, Mme Epicène. (*Rentre Daw.*)

Clerimont. — Allons donc ! Il n'a pas encore trouvé la latitude de celle-là, j'imagine.

La-Foole. — Monsieur, vous voulez rire !

Clerimont. — Voyons, puisque nous sommes entre nous, nous pouvons bien badiner un peu et causer gaiement. – Sir John, j'étais en train de dire à Sir Amorous que, partout où vous allez, vous passez pour gouverner tout le beau sexe.

Daw. — Cela n'est point vrai de moi, mais de Sir Amorous !

La-Foole. — Sir John, je proteste, c'est vous.....

Daw. — Aussi vrai que j'espère monter dans l'état, Sir Amorous, vous avez l'extérieur engageant.

La-Foole. — Sir John, vous avez l'extérieur aussi et par surcroît le don du beau langage. Et puis vous avez la souplesse.

La-Foole — Je proteste, Sir John, que vous pouvez sauter aussi haut que moi et soulever autant de chaises et les franchir d'un coup, si vous vouliez.

Clerimont. — Allons, chevaliers, mettez-vous d'accord là-dessus ; car entre vous vous partagez le royaume des affections féminines. Je vois bien, ou du moins j'aperçois un peu, quel respect elles ont pour vous, et aussi quelle crainte ! Vous pourriez, j'en suis sûr, nous conter d'étranges histoires, si vous vouliez seulement, mes maîtres.

Daw. — Evidemment, Monsieur, nous avons vu pas mal de choses.

La-Foole. — Assurément, des jupons de velours et des chemises brodées !

Daw. — Oui, et aussi...

Clerimont. — Allons, dites-nous tout, Sir John ! Ne refusez pas à votre ami le plaisir d'entendre, quand vous avez eu celui de toucher !

Daw. — Eh bien ! .. Mais parlez donc, Sir Amorous !

La-Foole. — Non, non, à vous de commencer, sir John Daw.

Daw. – Mais non, à vous !

La-Foole. - Mais non, à vous !

Daw. — Eh bien, nous avons été...

La-Foole. — Dans le grand lit de Ware ensemble autrefois. Continuez, Sir John.

Daw. — Continuez vous-même !

Clerimont. — Et ces dames étaient avec vous, chevaliers ?

La-Foole — Excusez-nous, Monsieur, mais...

Daw. — Nous ne voulons pas nuire aux réputations !

La-Foole. — N'importe, c'étaient celles-là ou bien d'autres ! Notre bain en rentrant nous coûta quinze livres !

Clerimont. — Vous l'entendez, Sir John ! Vous allez me dire une fois la vérité, si vous m'aimez.

Daw. — Si je le puis, Monsieur, je le ferai.

Daw. — Vous habitez la même maison que notre mariée d'aujourd'hui, n'est-ce pas ?

Daw. — Oui, et je causais avec elle à toute heure !

Clerimont. — Eh bien, de quelle humeur est-elle ? Est-elle accueillante, facile, un peu libre ?

Daw. — Oh ! extrêmement accueillante, Monsieur ! J'étais son cavalier servant, et Sir Amorous devait l'être aussi.

Clerimont. — Allons, avouez-le, vous avez eu tous les deux ses faveurs ; je le sais, on me l'a dit.

Daw. — Non pas, Monsieur !

Clerimont. — Voyons, elle est mariée maintenant, ce que vous en direz ne peut plus lui faire aucun tort ; par conséquent parlez franchement ! Combien de fois, dites-moi ? et qui de vous deux l'a eue le premier, hein ?

La-Foole. — C'est Sir John qui a eu son p... .

Daw. — Oh ! oh ! Monsieur, cela vous plaît à dire ; mais vous savez là-dessus à quoi vous en tenir.

Clerimont. — Vraiment, Sir Amorous ?

La-Foole. — Hé, hé, Monsieur !

Clerimont. — Eh bien, mes gaillards, je vous félicite ! Notre jeune marié ne sait rien de tout cela, je pense, et ce n'est pas moi, croyez-le bien, qui irai le lui dire.

Daw. — Lui ! qu'il aille se faire pendre, le vieux bœuf !

Clerimont. — Ne parlez pas si haut ! Voilà son neveu qui arrive avec Lady Haughty ! Savez-vous bien, Messieurs, qu'il va vous souffler toutes les dames si vous ne le surveillez pas ?

La-Fool. — Hé ! nous les retrouverons bien, je vous en réponds ! (*Il sort avec Daw ; entrent Dauphine et lady Haughty ; Clerimont se tient un peu à l'écart.*)

Haughty. — Je vous assure, Sir Dauphine, c'est la seule estime que je fais de votre vertu qui m'a embarqué dans cette aventure ; et je n'ai pu faire autrement que de vous le dire. Je ne m'en repens point d'ailleurs, car rien ne prouve mieux que nous avons quelque vertu en nous-mêmes, lorsque nous l'aimons ainsi chez les autres.

Dauphine. — Votre Seigneurie attache trop de prix à mon peu de mérite.

Haughty. — Monsieur, je sais distinguer les pierres précieuses d'avec les cailloux.

Dauphine. — Êtes-vous vraiment si forte sur les pierres? (*A part.*)

Haughty. — Et bien que vous puissiez me mal juger, parce que je daigne descendre au niveau, à la société, de Centaure et de Mavis

Dauphine. — Hé, Madame, je n'aurais garde, je vois bien qu'elles vous servent de repoussoirs.

Haughty. — Vous êtes donc un ami de la vérité, Monsieur? Cela me fait vous aimer davantage. Ce n'est pas en effet l'homme extérieur, c'est l'homme intérieur que j'affectionne. Quant à elles, elles sont incapables de comprendre toute perfection éminente, elles aiment platement et vulgairement.

Centaure (*dehors*). — Où êtes-vous, Milady Haughty ?

Haughty. — Me voici, Centaure. — Monsieur, mon page vous montrera où est ma chambre; et Trusty, ma soubrette, sera toujours éveillée pour vous ; ne craignez pas de lui rien confier, c'est une vraie Fidelia. Je vous en prie Sir Dauphine, faites-moi le plaisir de porter ce joyau pour l'amour de moi. (*Entre Centaure.*) Où est Mavis, Centaure ?

Centaure — Elle est là-bas, Madame, en train d'écrire (*Lady Haughty sort.*) Je vous suis, Madame, je n'ai qu'un mot à dire à Sir Dauphine.

Dauphine. — A moi, Madame?

Centaure. — Mon bon Sir Dauphine, ne vous fiez pas à Haughty, et, quoi que vous fassiez, n'ayez pas la moindre confiance en elle. Je vous en avertis, Sir Dauphine, c'est une femme de cour dans toute la force du terme : elle n'aime personne et elle aimera tout le monde. D'ailleurs ses médecins, qu'elle les paie ou non, prétendent qu'elle n'est pas des plus nettes ; elle a plus de cinquante ans et se plâtre abominablement Il faut la voir dans la matinée ! — Mais voici venir Mavis, qui est pire encore; celle-là, même aux chandelles, n'est pas supportable ! (*Entre Mavis.*) Si vous voulez me venir visiter dans ma chambre un de ces matins de bonne heure ou bien tard dans la soirée, je vous en dirai davantage. — Mavis, où est donc Haughty ?

Mavis. — Elle est là-bas, Centaure.

Centaure. — Qu'est-ce donc que vous apportez là ?

Mavis. — C'est une énigme en italien pour Sir Dauphine. —Non, Centaure, vous ne la verrez pas ! (*Centaure sort.*) Cher Sir Dauphine, veuillez la résoudre pour moi ; je viendrai tantôt chercher la réponse (*Elle sort.*)

Clerimont (*s'avançant*). — Eh bien, Dauphine, comment vous en tirez-vous avec ces dames ?

Dauphine. — Mordieu ! Elles me hantent comme autant de fées et, tenez, elles me donnent des bijoux aussi, je ne parviens pas à m'en dépêtrer !

Clerimont. — Vous savez qu'il n'en faut rien dire.

Dauphine. — Par la messe, je n'y pensais pas ! Non, jamais de ma vie je n'ai subi pareils assauts : l'une m'aime par vertu et veut m'acheter avec ce bijou, une autre m'aime avec prudence et veut me posséder de cette façon; la troisième m'apporte ici une énigme; et toutes sont jalouses des autres et se déchirent à belles dents.

Clerimont. — Une énigme ! Laisse-moi voir ça, je te prie. (*lisant*) « Sir Dauphine, j'ai choisi ce moyen détourné comme étant le plus secret. Ces

dames, je le sais, ont à la fois l'espoir et le dessein de faire de vous un membre du Collège et un de nos cavaliers servants. Si je pouvais mériter la faveur d'être pour quelque chose dans une œuvre aussi belle, je ferais publier par la renommée que je prends médecine demain, et je pourrais rester chez moi quatre ou cinq jours, et même davantage, en attendant votre visite. »

MAVIS — Ma foi, celle-ci est assez subtile ! Si c'est ce qu'elle appelle une énigme, je voudrais bien savoir ce qu'elle dit pour parler franc ?

III

La pièce qui vient ensuite, *l'Alchimiste*, a plus d'ampleur et de portée ; c'est pourquoi, bien que l'intrigue en soit un peu compliquée, un peu fantaisiste aussi, pour nos habitudes françaises, on ne saurait lui refuser le nom de comédie [1]. Certains même veulent y voir le chef-d'œuvre de notre poète et la trouvent supérieure encore à l'admirable *Renard*. Je n'ai pas la prétention de trancher la question, ni l'intention de la discuter. Les deux pièces sont remarquables et dignes d'être mises en balance : chacun suivant son tour d'esprit aura sa préférence ; beaucoup seront embarrassés de la déclarer. Pour moi, s'il faut donner mon sentiment sur un point aussi subjectif, j'admire davantage *le Renard*, où je vois plus de puissance et de

1. La première édition connue de *l'Alchimiste* est un quarto de 1612, qui porte pour épigraphe :

Neque. me ut miretur turba, laboro,
Contentus paucis lectoribus.

Dans le folio de 1616 la pièce a pour épigraphe ces deux vers :

Petere inde coronam,
Unde prius nulli velarint tempora Musae.

On tient généralement ce « prius » pour une allusion à la comédie d'*Albumazar* (jouée en mars 1614/5), où il est également question d'escroqueries surnaturelles et où Dryden, on ne sait pourquoi, voulait voir le prototype de *l'Alchimiste*. La pièce de Jonson est inscrite au S. R. à la date du 3 octobre 1610 quinze jours après *la Femme Silencieuse*, et M. Fleay suppose (*B. Chron.*, I, 376) que, les théâtres étant fermés à cause de la peste Jonson se proposait de publier sa comédie au lieu de la faire jouer, quand la peste décrut (novembre) et permit de la représenter. Certains de ses arguments sont assez spécieux, mais la thèse est plausible. La pièce a été donnée par les « Serviteurs du Roi » ; elle est dédiée à lady Mary Wroth. M Fleay voit dans l'adresse au Lecteur certaines allusions à Shakespeare qui seront discutées plus loin. La pièce est restée au répertoire jusqu'en 1787. Genest ne la mentionne pas moins de 115 fois. Elle a été reprise en fév. 1899 par l'*Elizabethan Stage Society*.

génie ; mais chaque fois que je relis *l'Alchimiste*, cette autre merveille de pénétration et d'ingéniosité, où la satire est moins âpre et plus joyeuse, je suis pris d'un doute et je renonce à faire un choix.

Voici en quelques mots le sujet de la pièce. Deux coquins dont le nom seul peint le caractère, le valet Face et son compère Subtle, avec une gourgandine, Dol Common, qui est leur maîtresse à tous deux, se sont installés dans la maison du maître de Face, que la peste tient éloigné de Londres ; ils y attirent toute sorte de monde, depuis l'humble boutiquier jusqu'au grand seigneur, sous prétexte de leur révéler l'avenir ou de le leur livrer, par la possession de la pierre philosophale. Le poète nous fait assister à une journée de leur labeur professionnel, qui sera la dernière de cette intéressante association. Nous allons les voir duper, par toutes espèces de ruses fort bien combinées, les sots qui viennent se mettre dans leurs griffes ; et nous serons plus amusés de la bêtise de ceux-ci qu'indignés de la rouerie des autres. Mais, pour sauvegarder la morale, l'auteur fera revenir le maître de la maison au cinquième acte, nous montrant quel risque on court à s'écarter du vertueux sentier.

Au lever du rideau, nous tombons au beau milieu d'une dispute entre nos deux filous, qui regrettent chacun de ne pas tirer plus grand profit de leur collaboration. Heureusement Dol intervient, et contrairement aux coqs de la fable, ils se réconcilient pour ne plus songer qu'à leurs intrigues : elles demandent en effet toute leur tête. Et voici les clients qui arrivent. C'est d'abord Dapper, un petit courtaud de boutique, qui vient demander une martingale, sous forme de démon familier : on lui persuade qu'il est le filleul de la Reine des Fées, on lui promet de le présenter à sa marraine, et pour se débarrasser de lui jusqu'à midi, on l'envoie se préparer suivant les rites à cette entrevue solennelle. Puis c'est Drugger, le marchand de tabac, qui vient faire tirer son horoscope ; on l'expédie rapidement, juste le temps convenable pour en tirer quelque argent. Voici venir en effet leur meilleur client, sir Epicure, et il faut s'apprêter à le recevoir décemment.

Sir Epicure Mammon, comme son nom l'indique, est un grand seigneur voluptueux et cupide, que ces deux passions ont livré pieds et poings liés aux mains de nos compères. J'ajoute que ce n'est pas un débauché de mince envergure, car il apporte à l'invention de ses plaisirs une imagination d'une puissance et d'une délicatesse inouïes : s'il n'a pas fait d'excellentes études, il a dû avoir quelque temps à ses

gages un érudit de l'espèce jonsonienne, qui lui aura dressé l'inventaire des voluptés antiques Malheureusement son jugement n'est pas aussi solide, à beaucoup près, que sa mémoire ; il ne voit pas qu'il est la dupe de Face et de Subtle, et refuse de croire ceux de ses amis qui veulent, comme Surly, lui ouvrir les yeux Celui-ci l'a accompagné ce matin dans la maison de l'alchimiste, et cette visite ne lui laisse plus aucun doute sur la moralité des deux personnages. Mais Sir Epicure ne fait que s'indigner de ces injurieux soupçons et, puisque c'est aujourd'hui le jour décisif, où la fameuse pierre lui sera livrée, il se promet de le confondre avant le soir. Subtle paraît alors dans sa robe de magicien, l'air grave et très préoccupé : il entretient Sir Epicure en un jargon savant du Grand Œuvre qui se prépare, et qui n'exige plus maintenant que plusieurs heures de patience — outre quelques guinées de provision. Mais comme il connaît son homme, il est entendu avec Dol qu'elle paraîtra tout à coup : la voici qui entre, et Subtle a beau la jeter dehors avec un grand fracas d'indignation, le stratagème a produit l'effet attendu. Sir Epicure n'a pu l'entrevoir sans désirer la connaître mieux, et il n'a de cesse que Face, valet complaisant, ne lui ait promis une entrevue avec cette belle personne, qui est la sœur d'un lord, à ce qu'on lui dit.

Nos deux escrocs ont d'autres clients que nous n'avons pas vus encore : ce sont d'abord deux délégués des réfugiés d'Amsterdam, l'un jeune encore et d'un zèle ardent, l'autre plus vieux et plus sage, j'entends plus avisé des choses humaines. Eux aussi trafiquent avec Subtle pour la fameuse pierre, qui leur donnera le royaume de ce monde en attendant l'autre ; et en échange de ses belles promesses, ils lui livrent les biens des orphelins dont ils ont la garde. C'est aussi Kastril, un jeune élégant, dont Drugger voudrait épouser la sœur et qu'il a amené à Subtle dans son premier enthousiasme, pour qu'il lui enseigne l'art, très apprécié, de quereller les gens dans les règles. Après ces deux consultations, nous assistons à l'entrevue de Dapper le joueur avec sa marraine, la reine des Fées ; c'est naturellement Dol qui doit jouer le rôle, mais on vient seulement de commencer la cérémonie bouffonne, quand Sir Epicure revient. On y coupe court aussitôt, sous le premier prétexte, en fourrant un morceau de gingembre dans la bouche de l'infortuné, et on l'enferme à clef dans un cabinet noir, où il restera quelque temps.

Sir Epicure est revenu plus tôt qu'on ne l'attendait, impatient de revoir la belle inconnue. Face mystérieusement la lui amène et les

laisse ensemble dans une pièce écartée ; mais il a prévenu le vieux galantin de ne pas parler religion à la jeune fille, car c'est un sujet qui la rend folle : nous verrons tantôt quel est leur plan. Survient alors Kastril, qui a amené avec lui sa sœur, la jolie veuve, pour une consultation chiromantique : c'est Subtle qui le lui a conseillé dans le dessein de la marier, moyennant commission, à Drugger ou, le cas échéant, de l'épouser lui-même. Mais décidément leurs affaires réussissent trop bien : la maison est déjà encombrée, et voici un nouveau client qui arrive. C'est un noble Espagnol que Face a racolé dans quelque taverne et qui vient pour les beaux yeux de Dol, dont on lui fit un alléchant portrait. Mais celle-ci est occupée pour le moment avec Sir Epicure ; leur unique ressource est donc de l'aboucher avec la jolie veuve, encore qu'ils eussent bien voulu l'un et l'autre en faire leur profit : « nécessité fait loi ». A ce moment, fixé par Subtle, Dol saisit la première occasion pour entrer dans l'accès de folie prévu, à la grande indignation de l'alchimiste, accouru au bruit, qui reproche au vieux débauché d'avoir compromis le succès imminent de l'œuvre par son incorrigible luxure. Tout vient de faire explosion en effet, alambics et cornues ; et le malheureux, joué une fois de plus, s'enfuit l'oreille basse et furieux contre lui-même ! Nos coquins débarrassés de ce côté, un nouveau danger surgit d'autre part. L'Espagnol, laissé seul avec Dame Pliant, se découvre comme étant Surly, l'ami de Sir Epicure, qui a voulu sous ce déguisement confondre l'audace de nos deux filous. Mais à force d'adresse et de sang-froid, ceux-ci parviennent encore à se tirer d'affaire et chassent Surly de la maison, grâce à l'intervention de Kastril, de Drugger et d'Ananias, qu'il ont su tous déchaîner contre lui.

Nous tombons de Charybde en Scylla, un danger succède à l'autre : cette fois, c'est le retour inopiné du maître de la maison, Lovewit. Étonné de ne pouvoir se faire ouvrir la porte de chez lui, il interroge les voisins, qui lui font des réponses pleines de mystère. Face, qui a repris ses habits de domestique et son menton glabre, paraît enfin, fait l'étonné, essaie de payer d'audace, mais devant l'apparition successive de toutes ses victimes (qui ne le reconnaissent point d'ailleurs), il finit par tout avouer à son maître : celui-ci lui pardonne à cette condition, qu'il lui fera épouser la riche et jolie veuve. Dans la maison cependant Dol et Subtle sont en train d'achever, aux dépens du naïf Dapper, la ridicule cérémonie de la Reine des Fées. Puis, délivrés de ce dernier, ils se préparent à partir avec toutes leurs

richesses, en oubliant soigneusement de prévenir Face, quand ce dernier survient, se fait livrer les clefs d'autorité et les chasse honteusement. Pendant ce temps Lovewit a pu épouser Dame Pliant, grâce au prêtre que Drugger avait amené pour lui-même ; et le rideau se baisse sur les jérémiades de nos pauvres dupes, revenus en force avec la police, pour se voir rire au nez par le joyeux propriétaire et son peu scrupuleux valet.

Voilà un dénouement qui n'est pas très conforme à la saine morale, ni aux habitudes de notre poète. C'est le gros défaut, le seul peut-être de la pièce, mais on ne peut ni l'expliquer, ni l'excuser. On pourrait comprendre à la rigueur, quoique nos sympathies soient pour l'honnête et perspicace Surly, que Jonson ait marié la bonne veuve à Lovewit, puisque ce mariage doit servir de rançon à Face, surtout parce que nous ne pourrions pas renoncer aisément à ce merveilleux finale de l'acte IV, où les rusés coquins par un dernier triomphe de leur habileté se débarrassent de leur dangereux ennemi, en lâchant sur lui à la fois toutes leurs victimes ameutées. On regrette néanmoins que le poète n'ait pas trouvé moyen de récompenser la loyauté et la clairvoyance de son personnage sympathique, à supposer que Dame Pliant fût un beau cadeau à lui faire. Mais ce qu'on regrette par-dessus tout, c'est qu'il ne se soit pas arrangé pour punir Face à l'égal des deux autres coquins, qui ne sont pas plus coupables en somme. On ne s'explique pas la singulière bienveillance dont il bénéficie : peut-être a-t-il encore plus d'esprit que ses deux complices, mais Jonson ne nous a pas accoutumés à de semblables indulgences, et force nous est bien de croire qu'arrivé au cinquième acte, il s'est senti très embarrassé de dénouer son intrigue et qu'il s'en est tiré comme il a pu. C'est, à mon sens, le principal défaut d'une intrigue, ingénieusement inventée d'ailleurs et très spirituellement développée. Trop ingénieusement, dirai-je : l'intrigue de *l'Alchimiste* est présentée d'une façon trop claire pour qu'on ait peine à la suivre ; mais il arrive à certains moments qu'on se perd un peu dans le nombre des personnages : nos filous se perdent bien dans le nombre de leurs clients ! La pièce me paraît par là inférieure aux deux précédentes, au *Renard* surtout, où la fable, quoique mouvementée, reste si claire, où les péripéties sortent si naturellement des caractères qu'on les suit sans difficulté, qu'on les attendait presque. Il y a dans *l'Alchimiste* des coïncidences fort heureuses, des à-propos invraisemblables, qui nous rappellent trop que nous sommes au

théâtre. Cela ne veut pas dire assurément que la comédie soit mal faite : elle l'est au contraire admirablement. On ne peut s'empêcher d'admirer avec quel art il sait introduire successivement ses personnages et les utiliser pour son dessein. C'est seulement par comparaison, lorsqu'on se souvient d'*Epicène* et de *Volpone*, qu'on ose songer qu'elle pourrait être plus solidement encore et plus logiquement construite [1].

L'intrigue de *l'Alchimiste* est trop compliquée pour que l'étude des caractères y ait grande importance. D'ailleurs, à part les deux puritains, dont nous nous occuperons plus loin, aucun de ces personnages n'a une valeur représentative : ils sont tels que les veut l'intrigue, et voilà tout. Mais il y a dans le détail quantité d'observations fort jolies, et les caractères dans l'ensemble sont même bien vivants. Disons plus : il y a peu de comédies de notre poète où ils donnent une telle impression de réalité. Leur physionomie reste très nette dans notre esprit : on sent qu'il les a croqués sur le vif. Si Dame Pliant, comme presque toutes les femmes de son théâtre, est une figure insignifiante et un personnage quasi muet, son frère Kastril, le batailleur, et le naïf Dapper, et le candide Drugger, sont de bien amusantes silhouettes. Parmi les acteurs du premier plan, si Mammon a vraiment l'imagination trop érudite (et après tout, était-ce une exception si rare, en ce beau temps de l'humanisme renaissant ?), le trio des coquins, Dol, Face et Subtle, est peint de main de maître et laisse un souvenir ineffaçable. La scène de dispute qui ouvre la pièce est admirable de vérité ou, mieux, de réalisme ; les scènes qui suivent ne la démentent pas. Comme elle est vraie, du moins vraisemblable, la peinture de cette vie des trois escrocs, jaloux les uns des autres, craignant toujours que l'un d'entre eux ne tire à soi la couverture, mais toujours réconciliés par la peur de voir leurs dangereux secrets révélés. Malheureusement, en dehors de la première scène, où ils nous apparaissent au naturel, on ne voit percer leur véritable caractère qu'à de rares et brefs intervalles. D'un bout à

1. Cf. Coleridge, *Lectures on Shakespeare* (Bohn), p. 397. « It is not a first perusal that suffices for the full perception of the elaborate artifice of the plots of *the Alchemist* and *Silent Woman* ; — that of the former is absolute perfection for a necessary entanglement, and an unexpected, yet natural, evolution ». Il revient sur ce point à plusieurs reprises (*Ibid.* 397, 417 ; *Table-Talk*, 194). Il va même jusqu'à dire que, pour la composition, *l'Alchimiste* est, avec *Œdipe-Roi* et *Tom Jones*, un des chefs-d'œuvre de l'esprit humain ; ce qui est discutable, au moins pour le dernier.

l'autre de la pièce, ils jouent un rôle, Subtle avec son attirail de magicien, Face sous la livrée du valet ou le buffle du capitaine, Dol sous les multiples accoutrements dont la fantaisie des deux amis successivement la revêt. Pourtant ni l'étonnante érudition de l'alchimiste, ni le cynisme malicieux de ses deux complices, ne suffisent à leur donner un caractère individuel ; et dans les courtes discussions qui s'élèvent entre eux, gênés par la présence d'un tiers ou harcelés par l'occasion pressante, on n'arrive pas à apercevoir ce qui les distingue dans leur commune friponnerie. En fait, tout ce qu'ils disent et font leur est dicté par les nécessités de l'intrigue, et parmi tant de personnages, il n'y a pas à proprement parler une seule étude de psychologie.

Mais *l'Alchimiste* n'est pas seulement une comédie d'intrigue, et ce serait injustement la rabaisser que de n'y pas voir autre chose. Même il ne suffit pas d'admirer la vérité des situations et la manière spirituelle dont elles sont traitées. *L'Alchimiste* est avant tout une très vive satire de certains vices du temps, et aussi de certaines idées religieuses, dont Jonson a eu le mérite de deviner et de dénoncer les tendances funestes : Jonson n'est pas seulement un Labiche ou un Scribe qui aurait du style ; c'est, pour ainsi parler, un Aristophane en prose. Il ne faut pas lui demander les beaux élans lyriques, qu'une heureuse tradition exigeait de l'auteur des *Nuées* ; en revanche, l'intrigue de ses pièces est plus serrée, plus compliquée, et ses caractères sont l'objet d'une étude plus attentive. Mais l'intention des deux poètes est la même en somme. Tous deux, comme d'ailleurs tous les grands comiques, ont pris pour mission d'attaquer les ridicules et les travers, les défauts et les vices des hommes de leur temps et de tous les temps. Jonson n'y a pas manqué ; et désormais, plus il ira, plus il aura, semble-t-il, conscience de son utilité sociale. Dans ses premières pièces, il se bornait à railler les petits ridicules de la cour et de la ville, quand il n'occupait pas le public de ses querelles littéraires ; puis, dans *le Renard*, il s'était élevé d'un bond à la forme la plus haute de la comédie, celle qui expose et fustige le vice ; ensuite avec *Epicène*, il était retourné à un genre de comédie moins élevé, plus près de la farce, où la satire sociale était reléguée au second plan. Dans la pièce que voici, il revient définitivement à la comédie de mœurs, et nous allons le voir, presque jusqu'au bout de sa carrière, persister dans cette voie.

La satire dans *l'Alchimiste* porte sur deux objets. C'est d'abord,

tout naturellement, le ridicule engouement dont le public s'était pris pour les travaux des alchimistes, engouement qui sévissait alors en Angleterre comme en France, et qui devait sévir longtemps encore dans les deux pays [1]. Ces recherches, étrangement vaines et presque toujours immorales, avaient séduit quelques nobles rêveurs et suscité bon nombre de filous, qui, sous prétexte de chercher la pierre philosophale, exploitaient la richesse naïve de Sir Epicure et de ses pareils, sans dédaigner d'ailleurs les menus profits que pouvaient rapporter bon an mal an les consultations puériles données par Subtle et les services moins innocents rendus par Face. La foule se pressait chez eux : on y laissait plus ou moins de son argent et de son honnêteté. Ceux qui venaient là n'étaient pas des saints d'ordinaire, mais ils sortaient toujours avec moins de scrupules qu'ils n'étaient entrés. Quant aux naïfs, qui activaient de leurs deniers la création du Grand Œuvre, sous couleur de donner ensuite à l'humanité le bonheur parfait, qui sait combien de cupidité égoïste se mêlait à leurs généreux desseins ! Jonson vit le mal, qui se dissimulait sous la sottise, et il écrivit sa comédie. Il imagina trois coquins, intelligents et rusés, qui, au moyen de quelques ustensiles et d'un jargon bizarre, parvenaient à duper toute une foule d'imbéciles et à en tirer de gros profits. Il nous montra un homme instruit, intelligent, qui se laissait gruger par ces escrocs pour satisfaire les caprices de sa voluptueuse imagination. Il nous montra un certain nombre de dupes, plus ou moins innocentes, qui venaient laisser un peu de leurs économies aux mains de ces brigands. Mais parvint-il à extirper le mal ? Réussit-il, comme on l'a prétendu, à dégoûter le public de ces marchands d'espérance qui le trompaient et le volaient effrontément ? Je n'en suis pas très sûr. La pièce eut un grand succès, fit beaucoup rire ; on la reprit souvent et l'on rit toujours ; mais elle ne corrigea probablement personne. Le poète avait-il été trop indulgent pour ses fripons ? Les avait-il faits trop spirituels ? Et s'il ne corrigea personne, corrigea-t-il au moins tout le monde ? Autant de questions à quoi il est bien malaisé de répondre. Peut-être la clientèle des alchimistes baissa-t-elle un peu pendant quelque temps ? Mais cela même n'est pas bien certain. En tout cas, la crédulité et la cupidité humaines furent plus fortes ; et l'on continua d'aller consulter Subtle et ses congénères. Ce n'était pas un poète et une comédie qui pou-

1. On trouvera d'intéressants détails sur l'Alchimie et les Alchimistes dans l'édition de M. Hathaway. *Introduction*, pp. 15-90.

vaient déraciner une habitude aussi profonde ; il fallut la puissance du temps et toute l'autorité de la science pour ébranler petit à petit le crédit des alchimistes. Mais si la pièce de Jonson n'eut pas de résultats immédiats, qui sait si, l'abcès étant mûr, elle n'a pas eu sa part, et une part considérable, dans la guérison ?

Jonson ne réussit pas mieux dans l'autre objet de ses attaques : je veux parler des puritains. Le puritanisme était à l'origine une disposition d'âme très religieuse, qui protestait par son austérité contre les dissipations plus ou moins coupables de la vie mondaine, mais elle n'impliquait pas le fanatisme et l'étroitesse d'esprit qui l'ont plus tard caractérisé. Milton, qui appartenait à une famille puritaine et qui naquit à peu près vers ce temps-là, reçut, comme on sait, la culture la plus raffinée dans les lettres et les arts. D'autres hommes distingués reçurent la même éducation libérale et élégante, où le développement de l'intelligence n'était nullement sacrifié à la loi morale. Le puritain se piquait seulement de tracer la ligne exacte qui séparait le domaine de l'esprit de celui de la religion. Jusque-là rien que de très respectable, étant données surtout les mœurs des hautes classes et de la cour. Malheureusement tous ceux qui faisaient profession de puritanisme, dans la bourgeoisie, dans le clergé surtout, n'avaient pas le même tact et cette noblesse d'idéal. Exaltés par une foi ardente et indiscrète, beaucoup en étaient venus à détester plus que le vice ceux de leurs semblables ou de leurs confrères qui le couvraient de leur sceptique indulgence. Ils associaient dans une même réprobation injurieuse les courtisans débauchés et les évêques qui jouissaient de la faveur royale. Si ceux-ci étaient parfois coupables de trop de complaisance, de trop d'indulgence, les autres avaient raison sans doute. Mais ne se mêlait-il pas à cette haine vertueuse, chez certains du moins, un peu de jalousie, d'envie inconsciente, pour les faveurs dont leurs ennemis étaient l'objet ? N'y avait-il au fond de leur indignation que l'horreur salubre du vice, et la crainte toujours vivace de la « Bête » romaine ? Il y avait probablement, comme toujours, des honnêtes gens et des coquins dans les deux camps ; et nous n'irons prendre parti ni pour les uns ni pour les autres. Mais les Puritains commençaient alors à former dans l'État un État considérable et à certains égards dangereux. Jonson le comprit-il, sut-il prévoir, deviner les troubles civils qui devaient trente ans plus tard résulter du choc de leur ardeur contre la royauté incapable ? N'y eut-il que la révolte instinctive de son réaliste bon sens

contre des accusations au moins exagérées, lancées contre des gens qui lui avaient rendu de bons offices et qui pour la plupart étaient de braves gens ? Il semble avoir été animé de la plus vive haine contre les Puritains, et nous avons essayé d'en démêler les motifs ; maintes fois dans ses pièces antérieures il leur a décoché en passant des pointes malicieuses ; mais c'est dans l'*Alchimiste* qu'il les met pour la première fois en scène, l'on va voir avec quel succès. Le mordant satirique suppose que parmi les clients de notre magicien se trouvent les Frères d'Amsterdam, les puritains exilés, qui sont en rapports étroits avec ceux d'Angleterre et qui désirent se procurer des montagnes d'or pour soutenir leurs desseins ambitieux. Ils ont envoyé à nos coquins pour traiter avec eux un de leurs jeunes catéchumènes, qui répond au nom d'Ananias. Ananias, avec toute l'ardeur du néophyte, est encore possédé d'une sainte horreur du mal : il s'indigne du cynisme de Subtle, l'apostrophe en son jargon chananéen et se fait chasser par notre homme [1]. Mais il revient bientôt, avec un autre frère, plus âgé et plus avisé, qui lui a, chemin faisant, enseigné la prudence et révélé les maximes secrètes des bons Frères. Il faut lire la belle scène où Tribulation essaie de tempérer l'enthousiasme vertueux du bouillant novice par de subtils *distinguo*, lui expliquant que la fin justifie les moyens et que, pour le triomphe de la sainte cause, Dieu leur permet de compter avec l'humaine imperfection. L'hypocrisie et la duplicité, l'ambition et la cupidité des mauvais puritains, y sont étalées au grand jour et de la façon la plus amusante. On peut se demander si Jonson ne s'est pas laissé entraîner par la haine et s il n'a pas forcé un peu la satire ; mais si beaucoup de puritains étaient sincères, il y avait dans le nombre pas mal d'hypocrites, qui méritaient cette rude leçon. Nous retrouvons nos deux petits saints dans la scène suivante : Ananias est à moitié converti et, à part quelques restes d'indignation que laisse échapper encore le vieil homme, il se tient à peu près tranquille devant l'Alchimiste. Il reviendra enfin, tout à fait déniaisé, prêter le concours de sa voix nasillarde et de son éloquence inspirée à la foule des dupes acharnés à la confusion de l'honnête Surly ! Il comprend maintenant la restriction mentale et la beauté des cas de conscience [2] !

1. M. Mézières a traduit la belle scène entre Subtle, Tribulation et Ananias (pp. 294-7) et deux autres passages de la comédie (pp. 282-7).

2. Il est évident que Jonson, en poète comique, a forcé la note ; il a même été injuste, comme d'ailleurs tous les dramatistes du temps, qui n'avaient pas de pires ennemis que les Puritains. Ceux-ci, pris en masse, étaient très sincères, scrupuleu-

Tribulation et Ananias sont des personnages secondaires dans l'action de la comédie ; mais les quelques scènes où ils paraissent suffisent à relever le ton de la pièce, à en rehausser l'importance. Par cette critique hardie d'une secte, qui devait devenir trente ans plus tard un danger, non seulement pour la dynastie royale, mais pour l'avenir de l'esprit humain, *l'Alchimiste* n'était plus seulement un vaudeville admirablement fait et rempli de mots spirituels, c'était, sous une forme originale et neuve, une grande comédie.

*
* *

Acte II, Scène i. — Une antichambre dans la maison de Lovewit.

Sir Epicure Mammon et Pertinax Surly.

Mammon. — Entrez, Monsieur. Maintenant vous avez mis le pied sur le rivage du Monde Nouveau. C'est ici le riche Pérou ! | et là dedans, Monsieur, sont les mines d'or, | l'Ophir du grand roi Salomon ! Il lui fallut pour y atteindre | naviguer trois années, nous y sommes arrivés en dix mois ! | Voici le jour venu où, à tous mes amis, | je vais pouvoir dire l'heureuse parole : « Vous êtes riches ! | Aujourd'hui vous serez tous *Spectatissimi* ! » | Vous n'aurez plus à entretenir | toute une valetaille de catins pour le jeune héritier, à qui l'on fait | signer des billets à toute heure, même en chemise ; vous n'aurez plus, | lorsqu'il refuse, à le faire battre, comme il battra d'ailleurs | l'usurier qui viendra lui apporter l'argent ! Jamais plus | le désir assoiffé, la rage affamée | d'avoir sous un rude manteau des satins, des velours, | pour parader chez Madame Augusta, ne fera | se prostrer les fils du Sabre et du Hasard devant | le Veau d'or et, à genoux, des nuits entières, | commettre le péché d'idolâtrie, en répandant le vin au son des trompettes, | ni s'en aller faire la fête derrière les tambours et les enseignes ! | Tout cela ne se verra plus ! Vous allez vous relever comme de jeunes vice-rois, | et vous aurez, mon cher Surly, des maîtresses en foule ! | Et c'est à toi que je le dis tout le premier : « Sois riche ! » | Où est mon cher Subtil ? Holà, quelqu'un !

Face. — (*A la cantonade*.) Monsieur, il sera ici tout de suite.

Mammon (*à Surly*). — Celui qui vient de me répondre est son chauffeur, | son poumon, son zéphir, celui qui souffle ses charbons, | jusqu'à ce que

sement honnêtes ; et l'hypocrisie ne devint un défaut puritain qu'après le triomphe des Têtes-Rondes. Tribulation, Ananias, Busy, étaient des exceptions, qui ne devaient se généraliser que vingt ans plus tard : en 1610 ils avaient surtout des ridicules. Jonson les détesta comme par anticipation, non seulement en raison de leurs tendances politiques, de leur haine du théâtre, mais aussi de leur intolérance et de leur étroitesse d'esprit. On remarquera d'ailleurs qu'il apporte une certaine modération dans son injustice : leur hypocrisie ne couvre que la gourmandise, l'avidité, l'ambition : il ne les accuse nulle part de mœurs déréglées.

Nature s'échappe, forcée en son propre centre. | Vous êtes incrédule, Monsieur ! Cette nuit, je veux changer | en or tout le métal qui se trouve chez moi, | et demain matin, de bonne heure, j'enverrai | chez tous les plombiers et marchands d'étain pour acheter leur stock, ainsi qu'à Lothbury | pour avoir du cuivre.

Surly. — Pour le changer aussi ?

Mammon. — Oui, et je veux acheter le Devonshire et Cornouaille, | pour en faire des Indes nouvelles ! Vous admirez maintenant !

Surly. — Ma foi, non !

Mammon. — Oui, mais quand vous verrez les effets du Grand Œuvre, | dont une seule partie projetée sur cent | de Mercure ou de Vénus ou de la Lune | les change en autant de parties du Soleil, | que dis-je ? mille et jusqu'à l'infini ! | Alors vous me croirez peut-être !

Surly. — Oui, quand je verrai, je croirai. Mais si mes yeux me veulent duper sans que | je m'en fasse complice, je me paie | une catin avariée qui les aura perdus le lendemain !

Mammon. — Pourquoi donc ? Croyez-vous que je conte des fables ? Je vous jure | que lorsqu'on a en sa possession la fleur du Soleil, | le rubis parfait que nous appelons l'Elixir, | on peut non seulement faire cela, mais encore par sa vertu | conférer honneur, amour, respect, longue vie, | donner santé, valeur, oui, même la victoire, | à qui l'on veut ! En vingt-huit jours, | je ramène à l'enfance un vieillard de quatre-vingts ans !

Surly. — La belle affaire ! Il y est déjà !

Mammon. — Mais non, j'entends | lui rendre ses années, le rajeunir comme un aigle, | le ramener au cinquième âge ; lui faire engendrer des fils et des filles | qui seront de jeunes Géants ; ainsi qu'ont fait nos philosophes, | les anciens patriarches, avant le déluge ! | Il suffit de prendre une fois par semaine, sur la pointe d'un couteau, | gros comme un grain de moutarde de cet élixir, | pour devenir aussi fort que Mars et procréer de jeunes Cupidons !

Surly. — Vous aurez les remerciements des vestales déchues de Pict-hatch | qui entretiennent là-bas le feu toujours vivant !

Mammon. — C'est le secret de *Natura naturata* contre toute infection ; elle guérit toute maladie, quelle qu'en soit la cause ; | une souffrance d'un mois en un jour, d'une année en douze ; | toutes, si anciennes soient-elles, en un mois ! | Voilà qui passe toutes les potions de vos docteurs charlatanesques ! | Je me fais fort avec cela de chasser la peste | du royaume en trois mois !

Surly. — Et je vous garantis que les acteurs alors chanteront vos louanges, | sans parler des poètes !

Mammon. — Je vous promets que je le ferai. En attendant, | j'en veux donner assez à mon valet pour que toute la ville s'en puisse préserver ; | toute maison, chaque semaine, aura sa dose, suivant le nombre.....

Surly. — Comme celui qui bâtit l'Aqueduc fait pour l'eau !

Mammon. — Vous êtes incrédule !

Surly. — Mon Dieu, j'ai la bizarrerie | de ne pas me laisser duper volontiers. Votre pierre | ne parviendra pas à me changer.

Mammon. — Que tu es bien nommé Pertinax, cher Surly ! Mais croiras-tu

l'antiquité ? les vieilles annales ? | Je te montrerai un livre où Moïse et sa sœur | et Salomon ont écrit sur notre art ; | oui, et même un traité composé par Adam.....

Surly. — Comment !

Mammon. — Sur la pierre philosophale, en haut-allemand !

Surly. — Adam écrivait donc, Monsieur, en haut-allemand ?

Mammon. — Oui, Monsieur, à preuve que c'était la langue primitive !

Surly. — Et sur quel papier ?

Mammon. — Sur des planches de cèdre.

Surly. — Ah ! celui-là, dit-on, résiste aux vers !

Mammon. — Comme le bois d'Irlande aux araignées ! J'ai aussi un morceau de la toison de Jason, | qui n'était pas autre chose qu'un livre d'alchimie, | écrit sur un grand parchemin, la peau d'un bouc énorme. | De même la cuisse de Pythagoras, la boîte de Pandore, | et tout ce qu'on prétend des charmes de Médée, | ce sont symboles de notre Œuvre : les taureaux, c'est la fournaise, | qui toujours crache le feu ; le dragon, c'est notre vif-argent ; | les dents du dragon, notre mercure sublimé, | qui en garde la blancheur, la dureté et le mordant ; | et tout cela est rassemblé dans le casque de Jason, | à savoir l'alambic, semé ensuite dans le champ de Mars, | et puis sublimé maintes fois jusqu'à ce qu'il se fixe ! | Oui, toute cette histoire, et celle de Cadmus, | et le jardin des Hespérides, la pluie d'or de Jupiter, le présent de Midas, les yeux d'Argus, | le Demogorgon de Boccace, et mille autres, | autant d'énigmes cachées dont notre Pierre est le mot ! (*Entre Face en domestique.*) Eh bien ? | Cela marche-t-il ? Le grand jour est-il venu ?

Face. — Le Soleil se couchera rouge sur vous, Monsieur ; | vous avez la couleur voulue, le cramoisi ; le ferment rouge | a rempli son office ; dans trois heures d'ici préparez-vous à voir la projection.

Mammon. — Mon cher Surly, mon bon Pertinax, | je te le dis bien haut encore : « Sois riche ! » | Aujourd'hui même tu auras des lingots, et demain | tu pourras regarder les lords avec mépris ! | Alors, mon cher Zéphirus, tout va bien ? | la cornue rougit ?

Face. — Autant, Monsieur, qu'une jeune fille enceinte, | au moment que son maître apprend le secret.

Mammon. — Délicieux Poumon, Poumon plein d'esprit ! Mon seul souci | est de trouver assez de matière à utiliser pour la projection ; | cette ville, à beaucoup près, n'est pas assez grande !

Face. — Vraiment, Monsieur, achetez donc les toits des églises !

Mammon. — L'idée est bonne.

Face. — Oui, qu'elles restent tête nue, comme sont les fidèles ; ou qu'on y mette du bardeau comme couvre-chef !

Mammon. — Non pas, mais de bon chaume, | qui ne pèsera pas trop sur les poutres ! | Mon cher Soufflet, je vais bientôt t'affranchir de la fournaise ; | je te rendrai, Poumon, la fraîcheur de ton teint, | que tu as perdu dans les cendres ; et je réparerai ce cerveau | que put endommager la fumée des métaux.

Face. — Ah ! Monsieur, j'ai soufflé | rudement pour Votre Seigneurie ;

mis de côté bien des charbons, | qui n'étaient pas de hêtre ; pesé bien scrupuleusement tous ceux que j'employais, | pour maintenir une chaleur égale ; ces pauvres yeux troublés | se sont maintes fois rouverts pour déchiffrer les diverses couleurs, Monsieur, | le citron pâle et le lion vert, le corbeau | et la queue de Paon, jusqu'à la plume du Cygne.

Mammon. — Et enfin tu as aperçu la Fleur, le *sanguis agni* !

Face. — Oui, Monsieur.

Mammon. — Où est ton maître ?

Face. — Monsieur, il est à ses prières ; | le saint homme ! Il fait ses dévotions | pour obtenir le succès mérité.

Mammon. — Poumon, je vais mettre fin | à tout ton labeur ; je vais te faire maître | de mon sérail !

Face. — Bien, Monsieur.

Mammon. — Mais tu entends, Poumon, je te ferai châtrer !

Face. — Oui, Monsieur.

Mammon. — Car j'ai l'intention | d'avoir une liste d'épouses et de concubines, | aussi longue que Salomon, qui avait comme moi | la Pierre ; et je me ferai avec l'élixir | des reins non moins vigoureux que ceux d'Hercule, pour tenir tête à cinquante femmes en une nuit. | Tu es bien sûr d'avoir vu le sang ?

Face. — Le sang et l'esprit, oui, Monsieur.

Mammon. — Je n'aurai plus que des matelas gonflés d'air, ceux qui sont bourrés | de duvet sont trop durs : et puis, ma chambre ovale | sera remplie de peintures comme celles que Tibère rapporta d'Éléphantis et que ce lourdaud d'Arétin | n'a su que faiblement imiter ! En outre, mes miroirs | seront subtilement taillés en angles innombrables, pour disperser | et multiplier les images, quand je me promènerai | tout nu parmi mes *succubae* ! J'aurai aussi | des brouillards de parfums, vaporisés à travers la chambre, | où je me perdrai avec elles, et des bains profonds comme des puits, | où l'on pourra plonger ; et puis, quand nous en sortirons, | nous nous roulerons pour nous sécher dans les roses et les fils de la Vierge ! (Est-on arrivé au rubis ?) Lorsque j'apercevrai | quelque opulent bourgeois ou un riche avocat, | dont la femme sera d'une vertu sublime, aussitôt au mari | j'enverrai mille pistoles pour acheter le droit de le cocufier.

Face. — Et c'est moi qui les porterai.

Mammon. — Non, je ne veux avoir d'autres entremetteurs | que les pères et les mères ; ils feront mieux, beaucoup mieux | que tous autres. Et mes flatteurs, | ce seront les plus austères, les plus graves des théologiens, | que je pourrai trouver pour de l'argent. Comme simples bouffons, | j'aurai d'éloquents bourgeois, et puis, comme poètes, | ceux qui ont si finement écrit sur le pet, | et que je paierai pour écrire encore là-dessus ! | Il en est quelques-uns qui se donnent pour être | de véritables étalons, à la Cour comme à la ville, et qui s'en vont partout calomniant | des dames qui de les aimer sont bien innocentes ; | ceux-là je les prendrai pour être mes eunuques ; | et ils m'éventeront avec, chacun, | dix plumes d'autruches réunies pour faire du vent. | Ah ! nous mènerons la grande vie, Soufflet, maintenant que nous avons le Grand Œuvre ! | Tous mes repas seront servis dans des coquilles de

l'Inde, dans des plats d'agate sertis d'or, semés d'émeraude, de saphirs, d'hyacinthes et de rubis. | Ce seront des langues de carpes, des marmottes et des talons de chameaux | bouillis dans l'essence solaire, et des perles dissoutes, | mets favori d'Apicius contre l'épilepsie : | et je mangerai ces bouillons avec des cuillers d'ambre, | au manche enrichi de diamants et d'escarboucles. | Mes valets se nourriront de faisans, de saumons, | de francolins et de lamproies ; pour moi, j'aurai | des barbes de barbeaux servis en guise de salades, | des champignons à l'huile et les mamelles gonflées, onctueuses, | d'une truie grasse prête à mettre bas, qu'on viendra juste de couper, | entourées d'une sauce exquise et piquante ; | et je dirai au cuisinier qui l'aura préparée : « Tiens, prends cet or, | et fais-toi créer chevalier ! »

Face. — Monsieur, je m'en vais voir un peu si cela monte. (*Il sort.*)

Mammon. — Va ! Mes chemises | seront du taffetas le plus fin, douces et légères | comme des toiles d'araignées ; et pour mes autres vêtements, | ils pourraient m'être enviés par le roi des Perses, | s'il revenait enseigner la débauche au monde ! | Quant à mes gants, ils seront faits de peaux d'oiseaux et de serpents, parfumés | avec des gommes paradisiaques et l'air de l'Orient.

Surly. — Mais pensez-vous par tous ces moyens obtenir la Pierre ?

Mammon. — Non, mais au moyen de la Pierre avoir tout cela !

Surly. - Pourtant, j'ai ouï dire qu'il fallait être *homo frugi*, | un homme pieux, religieux et saint, | tout à fait exempt de péché mortel, bref, un homme vierge !

Mammon — Oui, celui qui la fait ; et il est bien tel. Mais je la lui ai achetée ; | j'ai risqué mon argent et j'en profite ! Pour lui, pauvre et honnête créature ! | il a usé ses bas et ses genoux, ses souliers n'ont plus un poil, | tant il a prié et jeûné pour l'avoir ! Mais le voici qui vient ! | Pas un seul mot profane devant lui ! Ce serait tout gâter ! (*Entre Subtil.*)

Acte III, Scène i. — La ruelle devant la maison de Lovewit.

Tribulation Wholesome et Ananias.

Tribulation. — Ces accidents arrivent fort communément aux saints, | ce sont des rebuffades que nous autres de la séparation | devons supporter d'une épaule soumise, ainsi que des épreuves | envoyées pour tenter notre fragilité.

Ananias. — Mon zèle seul me fait parler, | mais je déteste cet homme, c'est un franc païen, | qui parle en vérité le langage de Chanaan.

Tribulation. — Je le regarde en effet comme un homme profane.

Ananias. — Il porte sur son front la marque visible de la Bête. | Quant à sa Pierre, c'est une œuvre de ténèbres | qui aveugle les yeux de l'homme comme la philosophie.

Tribulation. - Bon frère, nous devons nous plier à tous les moyens | qui peuvent avancer la sainte Cause.

Ananias. — C'est ce qu'il ne peut faire : la sainte Cause | n'admet que des moyens sanctifiés.

TRIBULATION. — Ce n'est pas toujours nécessaire : | les enfants de perdition sont souvent employés, comme instruments, aux plus grandes œuvres | Et puis il faut bien concéder quelque chose à l'humaine nature : | songez qu'il vit toujours auprès du feu | et de la fumée des métaux, qui enivre | le cerveau de l'homme et le rend prompt à la colère. | Où trouve-t-on de plus grands athées que chez les cuisiniers ? | des gens plus profanes et plus colères que parmi les verriers ? | de plus antichrétiens que les fondeurs de cloches ? | Qu'est-ce donc qui rend le diable si diabolique, dites-moi ? Oui, Satan, notre ennemi commun ? sinon qu'il est perpétuellement autour du feu, à faire bouillir | le soufre et l'arsenic ? Je vous le répète, il faut tenir compte | des causes qui peuvent exciter | les humeurs dans le sang. Il est possible, | quand l'Œuvre sera parfait, la Pierre obtenue, | que toute cette ardeur se change en zèle pieux, | qu'il devienne le champion de notre belle et sainte discipline | contre la monstrueuse guenille romaine. | Nous devons attendre son réveil et la venue | de l'Esprit bienfaisant. Vous avez eu tort de lui jeter à la tête | les efforts bénis de nos chers frères d'Heidelberg, étant donné | que nous avons besoin de hâter le Grand Œuvre | pour le rétablissement des saints interdits. | Or cela ne peut arriver que grâce à la Pierre philosophale. | C'est du moins ce qu'un de nos anciens, Ecossais fort savant, | m'a affirmé, l'*aurum potabile* étant le seul remède pour incliner | le magistrat civil en faveur de notre Cause ; | et il faut l'employer chaque jour dans la maladie.

ANANIAS. — Jamais en vérité je n'ai été plus édifié par la voix d'un homme, | jamais depuis que la lumière sublime a lui sur moi ! | Je suis bien fâché que mon zèle ait pu commettre une pareille faute.

TRIBULATION. — Allons donc le voir de ce pas !

ANANIAS. — L'idée est excellente et sûrement inspirée par l'Esprit ; | je veux frapper le premier. (*Il frappe.*) La paix soit dans cette demeure ! (*La porte s'ouvre, ils entrent.*)

ACTE IV, SCÈNE II. — UNE SALLE DANS LA MAISON DE LOVEWIT.

FACE, KASTRIL ET DAME PLIANT.

FACE. — Venez, Madame. (*à Kastril*) Je savais bien que le docteur n'aurait pas de cesse | qu'il n'eût trouvé le véritable joint pour son bonheur.

KASTRIL. — Elle sera comtesse, dites-vous, Monsieur, comtesse espagnole ?

DAME PLIANT. — Dites-moi, cela vaut-il mieux que d'être une comtesse anglaise ?

FACE. — Si ça vaut mieux ! Par Dieu, voilà une question, Madame !

KASTRIL. — Elle est idiote. Capitaine, il faut lui pardonner.

FACE. — Demandez donc au courtisan, aux étudiants, | rien qu'à la marchande de modes ; ils vous diront tous | que le genet d'Espagne est le meilleur cheval qui existe ; les barbes espagnoles | ont la meilleure coupe ; les fraises à l'espagnole sont les mieux portées ; | la pavane espagnole est la plus

jolie danse ; | les gants de peau d'Espagne ont le parfum le plus piquant ; | et quant aux piques et aux épées d'Espagne, | vous permettrez au pauvre capitaine. ... (*Entre Subtil avec un papier à la main.*) Mais voici le docteur !

Subtil. — Très honorable Lady | (c'est ainsi dorénavant que je vous dois nommer, ayant trouvé | sur le plan que voici, que vous devez bientôt | entrer en possession d'nne honorable fortune), | que diriez-vous maintenant si quelque.....

Face. — Je lui ai tout dit, Monsieur ; | à elle et à son honorable frère, ici présent, qu'elle est destinée à devenir comtesse, | comtesse espagnole ; je vous en prie. Monsieur, ne retardez pas leur bonheur !

Subtil (*à Face*). — Toujours le même, mon fort honorable capitaine, vous ne savez garder | aucun secret ! — Eh bien, puisqu'il vous a tout dit, Madame, | pardonnez-lui et j'en ferai autant.

Kastril. — Soyez bien assuré, Monsieur, qu'elle pardonnera ; | cela dépend de moi, j'en fais mon affaire.

Subtil. — Fort bien alors, il ne lui reste donc plus qu'à mesurer son amour à sa fortune.

Dame Pliant. — Non, vrai, je ne saurais souffrir un Espagnol !

Subtil — Vraiment ?

Dame Pliant. — Depuis 88 je les ai en horreur, | et encore c'était deux ou trois ans avant ma naissance.

Subtil. — Allons, il vous faut aimer celui-ci ou bien vivre dans la misère ! | Choisissez ce qui vous plaît le mieux !

Face — Par le jonc que voici, persuadez-la, Monsieur ; | sinon, avant un an, elle criera les fraises par les rues !

Subtil. — Non pas, les harengs et les maquereaux, | c'est bien pis !

Face. — Vraiment, Monsieur !

Kastril. — Morbleu, vous l'aimerez, ou je vous roue de coups de pied !

Dame Pliant. — C'est bon, mon frère, je ferai comme vous l'entendrez !

Kastril. — Je vous le conseille, ou, par cette main, je vous rosse !

Face. — Allons, allons, mon bon Monsieur, ne vous emportez pas ainsi !

Subtil. — Non, mon petit rageur, elle se laissera faire. Oui, lorsqu'elle arrivera à goûter les joies de l'état de comtesse ! lorsqu'elle aura été courtisée.....

Face. — Et embrassée et chiffonnée...

Subtil. — Oui, derrière les rideaux...

Face. — Et puis qu'elle sortira en grande pompe !

Subtil. — Et qu'elle connaîtra sa haute position !

Face. — Qu'elle verra tous les courtisans idolâtres, tête nue, courbés plus humblement devant elle qu'ils ne sont pour prier Dieu !

Subtil. — Qu'elle sera servie à genoux !

Face. — Qu'elle aura pages, huissiers, laquais, carrosses...

Subtil. — A six chevaux !...

Face. — Non, huit !

Subtil. — Pour la traîner grand train à travers Londres, à la Bourse, | à Bethléem, aux magasins de porcelaine...

Face. — Oui, et qu'elle verra | les gens de la Cité la regarder bouche bée,

admirant ses toilettes, et tous ces grands flandrins de laquais qui l'accompagnent !

KASTRIL. — Ce sera magnifique ! Par cette main, vous n'êtes point ma sœur, si vous refusez !

DAME PLIANT. — Je ne refuse pas, mon frère ! (*Entre Surly habillé en Espagnol.*)

SURLY. — *Que es esto, señores, que no venga ? Esta tardanza me mata !*

FACE. — Voici le comte arrivé : le docteur, par son art, savait qu'il allait être ici !

SUBTIL. — *En gallanta madama, Don ! gallantissima !*

SURLY. — *Por todos los dioses, la mas acabada hermosura, que he visto en mi vida !*

FACE. — C'est un langage bien galant qu'ils parlent, n'est-ce pas ?

KASTRIL. — Un langage admirable ! N'est-ce pas du français ?

FACE. — Non, Monsieur, c'est de l'espagnol.

KASTRIL. — Cela ressemble au français des légistes, | et c'est là, dit-on, la langue des cours.

FACE. — Ecoutez donc, Monsieur !

SURLY. — *El sol ha perdido su lumbre, con el esplandor que trae esta dama ! Valgame dios !*

FACE. — Il marque son admiration pour votre sœur.

KASTRIL. — Ne conviendrait-il pas qu'elle lui fît la révérence ?

SUBTIL. — Vertubleu, mon ami, il faut qu'elle aille à lui et l'embrasse ! C'est la mode en Espagne que la femme fasse les avances !

FACE. — C'est vrai, Monsieur, ce qu'il vous dit là ; son art devine tout.

SURLY. — *Porque no se acude ?*

KASTRIL. — Il lui parle, je crois

FACE. — En effet, Monsieur.

SURLY. — *Por el amor de dios, que es esto que se tarda ?*

KASTRIL. — Non, voyez elle ne veut point comprendre ! Crétine ! Idiote !

DAME PLIANT. — Que dites-vous, mon frère ?

KASTRIL. — Ma sœur, vous êtes une bécasse ! Allez donc l'embrasser, comme le veut l'homme de l'art ; sinon je vous enfonce une aiguille au derrière !

FACE. — Oh ! Monsieur, non !

SURLY. — *Senora mia, mi persona esta muy indigna de allegar a tanta hermosura.*

FACE. — Comme il la traite honnêtement !

KASTRIL. — Oui, fort honnêtement, ma foi !

FACE. — Et il la traitera mieux encore.

KASTRIL. — Croyez-vous ?

SURLY. — *Senora, si sera servida, entremonos !* (*Il sort avec Dame Pliant.*)

KASTRIL. — Où donc l'emmène-t-il ?

FACE. — Dans le jardin, Monsieur, ne craignez rien ; je m'en vais pour lui servir d'interprète.

SUBTIL (*bas à Face, qui s'en va*). — Avertis Dol. — Allons, mon farouche gaillard, approchez Nous allons reprendre notre leçon de querelle.

KASTRIL. — S'il vous plaît ! Moi, j'aime de tout mon cœur ces Espagnols !

Subtil. — Oui, et de cette façon, Monsieur, vous allez devenir le frère d'un noble comte !

Kastril. — Oui, j'ai vu tout cela tout de suite. Ce mariage va pousser la maison des Kastril !

Subtil. — Pourvu que votre sœur ne soit pas inflexible.

Kastril. — Le nom qu'elle a de son premier mari le lui défend.

Subtil. — Comment ?

Kastril. — Oui, c'est la veuve Pliant (flexible). Vous ne le saviez pas ?

Subtil. — Ma foi, non, Monsieur; cependant, lorsque j'ai tiré son horoscope, je l'avais deviné. Allons, venez vous exercer.

Kastril. — Oui, mais croyez-vous, Docteur, que j'arrive jamais à bien mener une querelle ?

Acte IV, Scène iv — Une salle dans la maison de Lovewit.

Surly et dame Pliant.

Surly. — Madame, vous voyez dans quelles mains vous êtes tombée ; | c'est un véritable nid de coquins ! Il s'en est fallu de bien peu | que votre honneur ne reçoive un coup bien assuré, | tant vous fûtes crédule ! si seulement j'avais été aussi audacieux que le lieu, l'occasion, | et les autres circonstances auraient permis de l'être; | vous êtes fort belle en effet : pourquoi n'êtes-vous pas plus avisée ? | Pour moi, je suis un *gentleman*, et si je suis venu ici sous ce déguisement, | c'est uniquement pour découvrir toutes les coquineries de cette citadelle ; | or, puisque je n'ai point fait tort à votre honneur quand je l'aurais pu, | j'ai quelque droit, ce semble, à votre amitié. Vous êtes, | à ce qu'on dit, veuve et riche ; je suis garçon | et je n'ai pas le sou. Si grâce à moi vous êtes encore une femme honnête, je puis devenir grâce à vous un honnête homme. Songez-y | et voyez si je l'ai mérité.

Dame Pliant. — Monsieur, j'y songerai.

Surly. — Et quant à ces bandits domestiques, laissez à moi tout seul le soin de traiter avec eux.

Subtil (*entrant*). — Comment va mon noble Diego | et ma chère Madame la comtesse ? Le comte a-t il été courtois, généreux, libéral, Madame ? | Mon petit Don, vous me paraissez bien morose | et bien mélancolique après le *coitum* : en vérité, | je n'aime pas à voir un œil aussi terne ; | votre regard est pesant comme la bière hollandaise | et montre que vous êtes un débauché des plus grossiers. | Allégez vos esprits; pour moi je me charge d'alléger vos poches ! (*Il veut mettre la main dans les poches de Surly.*)

Surly (*rejetant son manteau*). — Vraiment, Monsieur le ruffian, Monsieur le coupe-bourse ? (*Il le frappe.*) Eh bien, vous reculez maintenant ? Approchez donc, Monsieur, vous allez voir que si j'ai le regard pesant, | la main est lourde aussi !

Subtil. — A l'aide ! au meurtre !

Surly. — Non, Monsieur, | je n'ai point d'intention pareille ! Une bonne charrette et un simple fouet suffiront à vous délivrer de vos craintes ! | Je suis le seigneur espagnol « qu'il fallait duper, n'est-ce pas ? duper ? » Et où

est donc votre capitaine Face, | l'usurier proxénète, dont les deux moitiés font un si beau coquin ! (*Entre Face dans son uniforme*)

Face — Comment, Surly?

Surly. — Approchez donc, mon bon capitaine ! | Vous voyez que j'ai trouvé d'où viennent vos bagues de cuivre | et ces cuillers avec quoi vous faisiez tant de dupes dans les tavernes. | C'est ici que vous avez appris à imprégner de soufre vos bottes, | et à frotter dessus les pièces d'or en manière de pierre de touche, | déclarant qu'elles ne valaient rien quand vous en aviez changé la couleur, | afin qu'on vous les abandonne gratis ! Et ce docteur, votre compère, à la barbe toute couverte de suie et de fumée, | il enferme, lui, votre or dans un creuset, | et en un tournemain lui substitue quelque autre matière, | avec du mercure sublimé qui éclatera dans la fournaise | et s'envolera en fumée ! Et alors Mammon pleure | et Votre Seigneurie s'évanouit ! (*Face s'esquive*). Ou bien c'est le docteur Faustus | qui trace des figures et fait des conjurations, guérit | la peste, les hémorroïdes et la vérole, au moyen des éphémérides ; | il entretient des intelligences avec toutes les entremetteuses | et sages-femmes de trois comtés et leur envoie — Eh quoi ! il est parti, le capitaine? — les demoiselles qui se trouvent enceintes, | les épouses qui restent stériles et les femmes de chambre qui ont les pâles couleurs. (*Il saisit Subtil, qui fait mine de se retirer.*) Non, Monsieur, il vous faut demeurer, | bien que l'autre se soit échappé ; et vous en répondrez par vos oreilles. (*Rentre Face avec Kastril.*)

Face (*à Kastril*). — Eh bien, voici le moment ou jamais, si vous voulez avoir une querelle, | une querelle soignée, comme on dit, et vous montrer un garçon bien né. | On est en train d'insulter le Docteur et votre sœur.

Kastril. — Qui cela ? Où est-il ? C'est un coquin, | quel qu'il puisse être, et un fils de catin ! Est-ce vous, Monsieur ? Je voudrais bien le savoir.

Surly. — J'aurais honte, Monsieur, d'avoir à faire un tel aveu.

Kastril. — Alors vous mentez par la gorge.

Surly. — Comment !

Face (*à Kastril*). — C'est un coquin fieffé, Monsieur, et un imposteur, | envoyé ici par un autre magicien | qui n'aime pas le Docteur et qui voudrait, s'il le pouvait, lui faire tort.

Surly (*à Kastril*). — Monsieur, l'on veut vous tromper.

Kastril. — Vous mentez et ce n'est pas vrai !

Face (*à Kastril*). — Bien dit, Monsieur ! C'est le fripon le plus impudent...

Surly. — Vous parlez de vous-même ! — Monsieur, voulez-vous m'écouter ?

Face. — N'en faites rien ; commandez-lui de détaler !

Kastril — Détalez, Monsieur, et promptement !

Surly. — Voilà qui est étrange ! — Madame, veuillez éclairer votre frère.

Face (*à Kastril*). — Il n'y a pas un pareil filou dans toute la ville, | le Docteur vient de le démasquer. D'ailleurs le comte espagnol sera ici tout à l'heure. Aidez-moi donc, Subtil !

Subtil. — Oui, Monsieur, d'ici une heure il aura paru.

Face. — Et pourtant ce coquin est venu sous ce déguisement, | à l'instiga-

tion d'un autre esprit, | pour troubler notre art qu'il ne saurait renverser.

KASTRIL. — Oui, je sais ! (*à sa sœur*) Tais-toi, tu parles comme une idiote !

SURLY. — Monsieur, tout ce qu'elle dit est la pure vérité !

FACE (*à Kastril*). — Ne le croyez pas, Monsieur ! Il ment comme le plus vil des croquants ! — Allez-y, Monsieur !

SURLY. — Vous devenez bien vaillant quand il y a du monde.

KASTRIL. — Eh bien, Monsieur ! Après ? (*Entre Drugger avec une pièce de damas.*)

FACE. — Tenez, voici un honnête garçon qui lui aussi le connaît | et qui sait tous ses tours ! — (*En aparté à Drugger.*) Confirmez tout ce que je dis, Abel : | ce vilain ne voulait-il pas vous souffler la veuve ! — | Il doit à l'honnête Drugger que voici sept livres, qu'il lui a données par quatre sous, en cornets de tabac !

DRUGGER. — Oui, Monsieur, et voilà trois termes qu'il se parjure en promettant de me payer.

FACE. — Et combien vous doit-il pour ses lotions ?

DRUGGER — Trente shillings, Monsieur, sans compter six lavements.

SURLY. — Quelle hydre de coquinerie !

FACE (*à Kastril*). — Allons, Monsieur, il faut le quereller jusqu'à ce qu'il ait déguerpi !

KASTRIL. — C'est ce que je veux faire ! — Monsieur, si vous ne décampez pas aussitôt, vous mentez ; et vous êtes un entremetteur !

SURLY. — Mais, Monsieur, c'est de la folie et non pas du courage ! Laissez-moi rire, s'il vous plaît !

KASTRIL. — C'est mon humeur : vous êtes un ruffian et un imbécile, | un Amadis de Gaule ou un Don Quichotte !

DRUGGER. — En tout cas un chevalier de fort triste figure !

ANANIAS (*entrant*). — La paix soit dans cette demeure !

KASTRIL. — Nul ne saurait m'imposer la paix !

ANANIAS (*à Subtil*). — La fonte des dollars est chose permise : on l'a décidé !

KASTRIL (*à Face*). — Est-ce le commissaire ?

SUBTIL. — Paix, Ananias !

FACE (*à Kastril*) — Non, Monsieur.

KASTRIL — Alors vous êtes un phoque, un merlan, une espèce et un rien du tout !

SURLY. — Voulez-vous m'écouter, Monsieur, à la fin !

KASTRIL — Non, je ne veux pas !

ANANIAS. — Quel est le motif de la querelle ?

SUBTIL. — C'est un zèle sacré qui entraîne ce jeune homme contre ces culottes à l'espagnole !

ANANIAS. — Ce sont des culottes profanes, lubriques, idolâtres et superstitieuses !

SURLY. — Quoi ! De nouveaux coquins !

KASTRIL. — Monsieur, voulez-vous déguerpir ?

ANANIAS. — Hors d'ici, Satan ! | Tu n'es pas de la Lumière ! Cette fraise orgueilleuse | que tu portes autour de ton cou, te trahit ! C'est la même |

qu'on voyait en soixante-dix-sept à tous les oiseaux impurs, | qui venaient s'ébattre sur toutes nos côtes ! | Tu ressembles à l'Antéchrist avec ce chapeau licencieux !

Surly. — Il faut donc leur céder la place.

Kastril. — Partez, Monsieur !

Surly. — Mais je veux m'arranger de façon...

Ananias. — Va-t'en, fier démon espagnol !

Surly. — Capitaine et Docteur, au revoir !

Ananias. — Enfant de perdition !

Kastril. — Hors d'ici, Monsieur (*Surly sort*). Eh bien, n'ai-je pas bravement mené la querelle ?

Face. — Ma foi, oui, Monsieur !

Kastril. — Oui, si je veux m'y appliquer, j'y arriverai.

Face. — Oui, mais il faut le suivre, Monsieur, et le mater par vos menaces : | sinon, il reviendra.

Kastril. — C'est bon, je vais le retrouver ! (*Il sort. Subtil prend Ananias à part.*)

Face. — Drugger, cette canaille nous a devancés ; nous avions décidé que tu viendrais toi-même | en habit espagnol et que tu emporterais ainsi | le cœur de la jolie veuve ; et voilà | ce coquin, vil esclave ! qui se le met sur le dos ! | Tu as apporté le damas ?

Drugger. — Oui, Monsieur.

Face. — Il faut que tu empruntes maintenant un costume espagnol ; | as tu quelque crédit auprès des comédiens ?

Drugger — Oui, Monsieur, ne m'avez-vous jamais vu jouer le niais ?

Face — Je ne crois pas, mon petit Abel (*à part*), mais tu le joueras, si j'arrive à mes fins ! | — Le vieux manteau d'Hyeronymo, avec sa fraise et son chapeau, feront très bien l affaire ; je t'en dirai davantage lorsque tu les apporteras. (*Drugger sort.*)

Ananias. — Monsieur, je sais que l'Espagnol déteste les frères et qu'il a des espions | pour surveiller toutes nos actions; que celui-ci ne fût du nombre, | je n'en doute pas un instant. Mais le Saint Synode | s'est mis en prière et en méditation à ce sujet ; et il leur a été révélé, à eux comme à moi, que la fonte de l'argent est chose légitime.

Subtil. — C'est vrai, mais je ne puis le faire ici ; si la maison | venait par hasard à être suspecte, tout se découvrirait, | et nous serions enfermés pour toujours à la Tour, | pour y faire de l'or au compte de l'Etat; jamais nous n'en sortirions | et vous vous trouveriez ruinés !

Ananias. — Je m'en vais redire cela à nos anciens ainsi qu'aux novices, | afin que toute la compagnie de la Séparation | se joigne de nouveau en nouvelles prières...

Subtil. — Et dans un jeûne universel...

Ananias. — Oui, pour trouver quelque endroit plus sûr ! Que la paix de l'Esprit demeure en ces murailles ! (*Il sort.*)

IV

Voici maintenant une pièce, *Bartholomew Fair*, qu'il est malaisé de juger d'un mot, car elle présente à peu près autant de gros défauts que de qualités admirables [1]. C'est une farce, disons même une grosse farce j'entends grossière et assez indigeste ; et pourtant on y retrouvera les qualités ordinaires à Jonson, une action mouvementée, des situations amusantes, des caractères bien soutenus, avec par endroits un certain humour joyeux qui chez lui est assez rare. Tout compte fait, c'est une comédie originale et forte, qui, si elle ne vaut pas les précédentes, ne doit pas être placée très au-dessous.

C'est l'histoire de deux familles de la bourgeoisie londonienne, pendant le jour de Saint Barthélemy, en l'an de grâce 1614. On célèbre la fête de ce saint par une foire annuelle des plus remarquables, et ce sont les aventures que les membres de nos deux familles y rencontrent qui forment le sujet de la comédie. Ces deux familles sont celles du juge Overdo et du *proctor* Littlewit, tous deux les bien-nommés. Le juge est un brave homme et un magistrat consciencieux, mais dont la naïveté confine à la sottise : il a chez lui, outre une femme un peu « bécasse », le frère de celle-ci, Bartholomew Cokes, qui n'est qu'un benêt, et sa pupille Grace Wellborn, aussi riche d'attraits que d'écus. Le *proctor* Littlewit a plus de pré-

1. Nous savons par l'*Induction* même de la pièce qu'elle a été représentée pour la première fois le 31 octobre 1614, « at the Hope on the Bankside in the County of Surrey », c'est-à-dire par les Serviteurs de Lady Elizabeth ». Elle ne figure pas dans le folio de 1616 ; elle ouvre celui de 1640 ; mais elle porte le millésime de 1631, ayant été publiée par Jonson lui-même en cette année, comme il appert d'une lettre à Newcastle, citée plus loin. On ne connaît pas cependant de quarto séparé de la pièce ; il est probable que Jonson à ce moment voulut donner un pendant à son premier folio et qu'il imprima *Bartholomew Fair* et les deux pièces qui suivent, comme devant servir de base à son second volume. L'épigraphe est tirée d'Horace, Ep. II, I :

Si foret in terris, rideret Democritus : nam
Spectaret populum ludis attentius ipsis,
Ut sibi praebentem mimo spectacula plura
Scriptores autem narrare putaret asello
Fabellam surdo.

La pièce est remplie d'allusions satiriques, bien qu'il y en ait peut-être moins que M. Fleay n'en veut voir (Cf. *B. Chron.*, I, 377-8). La pièce n'est mentionnée par Genest que 24 fois : elle ne paraît pas avoir été jouée au delà de 1735.

tention dans sa bêtise, car il occupe ses loisirs à écrire des pièces pour le théâtre... des marionnettes ; marié à une petite femme assez niaise, il abrite aussi sous son toit sa belle-mère, Dame Purecraft, dont les charmes mûrissants et la bourse replète attirent encore quelques soupirants, l'aimable Winwife, le joyeux Quarlous et l'austère Puritain Busy, qui a su mériter sa préférence par la chaleur de ses prédications. L'effort du poète sera de mettre en lumière par d'ingénieuses combinaisons la bêtise de tous ces fantoches, de rompre le sot mariage arrangé par Overdo entre sa pupille et son beau-frère et d'unir celle-ci au charmant Winwife, conformément aux lois du bon sens.

Le premier acte, qui est, comme toujours, un modèle d'exposition, nous conduit chez Littlewit L'auteur en quelques scènes joliment tournées nous fait connaître la situation et les personnages, le sot mari, la petite femme, les deux « attentifs » de la belle-mère, réservant pour la fin de l'acte l'apparition de celle-ci et de son rabbin. Quand nous sommes au courant, arrive un personnage dont j'avais omis de parler et qui, avec son caractère bourru et sa sagesse un peu courte, est peut-être le plus vivant de la comédie : c'est Waspe, le gouverneur et le gardien du jeune Cokes qui a toujours besoin d'être surveillé. Il vient chez le *proctor* chercher la licence nécessaire pour le mariage ; et il s'impatiente déjà qu'on le fasse attendre, excité en sous-main par Quarlous et Winwife, lorsque survient Master Cokes lui-même, avec sa sœur et sa fiancée. Il nous donne d'abord quelques échantillons de sa sottise puis déclare son intention de passer la journée à la Foire, en l'honneur de son saint patron. Les voilà donc partis tous trois, escortés du fidèle Waspe ; ils sont suivis de près par Quarlous et Winwife, qui se promettent quelque agrément du spectacle de leurs aventures. Alors Littlewit, qui voudrait bien aller voir jouer sa pièce, prie sa femme, laquelle est enceinte, de simuler une folle envie de manger du rôti de porc. La belle-mère consultée en réfère au prophète, qui pousse d'abord les hauts cris, comme il convient, puis finit par trouver d'excellentes raisons, des plus orthodoxes, pour appuyer une expédition que sa secrète gourmandise approuve de tous points.

Tous nos personnages sont en route pour la foire : Mrs Overdo, Grace et Cokes d'un côté, Quarlous et Winwife de l'autre, enfin la bande Littlewit Reste le juge Overdo. Il paraît dès le début du second acte, ayant revêtu un costume de Jocrisse, afin de mieux sur-

prendre, nous dit-il, toutes les « énormités » qu'il a charge de réprimer. Elles ne tardent pas à se révéler à lui d'ailleurs ; car l'auteur nous a fait ici un tableau pittoresque mais peu flatteur des mœurs foraines. Il nous montre successivement des marchands d'honnêteté douteuse, une charcutière de petite vertu, un maquignon indélicat, un coupe-bourse et son associé le chanteur des rues, tous plus ou moins intéressés à la « traite des blanches ». Tous ces gens de foire s'entendent comme on peut penser ; et notre brave homme va d'indignation en indignation ; seul le pauvre chanteur des rues excite sa pitié, car il n'a pas compris quel est son rôle. Arrive Cokes et son cortège : Overdo, qu'ils n'ont pas reconnu, leur fait un discours fort moral contre l'usage du tabac, pendant lequel notre jeune sot se voit soulagé de sa bourse. Quand il s'en aperçoit, il pousse des cris de paon, et tout retombe en coups de bâton sur le dos du pauvre Overdo, soupçonné par le judicieux Waspe d'être de connivence avec les voleurs.

Au début du troisième acte, arrivée des Littlewit : ils s'engouffrent tous quatre chez la mère Ursule, et le rabbin ne paraît pas devoir laisser sa part au voisin. Puis reparaît Cokes qui continue son tour de foire : il commence par acheter tout l'étal du marchand de joujoux, tout le panier de la marchande de pain d'épices ; mais il est interrompu dans ses emplettes par l'entrée de Nightingale, le chanteur des rues, qui fait aussitôt sa conquête. Et sans tarder celui-ci s'arrange pour que son compère Edgworth puisse subtiliser au petit benêt la nouvelle bourse qu'il arbora à la place de l'autre comme un défi pour les filous. Tout retombe cette fois encore sur le malheureux Overdo qu'on arrête et que l'on emmène. Cependant les Littlewit ont fini leur bombance ; nous voyons le mari et la femme sortir de la tente d'Ursule, où Busy s'attarde à lécher les plats : ils voudraient maintenant voir un peu le reste de la fête, y compris le théâtre des marionnettes. La jeune femme feint de nouveau un très impérieux désir ; mais le rabbin, à qui on en réfère encore et qui n'a de tendresse que pour le rôti de porc, entre aussitôt dans une fureur sacrée. Elle s'exerce surtout aux dépens du marchand de joujoux et de la bonne femme au pain d'épices, dont il anéantit la marchandise en un clin d'œil : on l'arrête en conséquence et on l'emmène également au pilori.

Overdo y est déjà, prenant son mal en patience, avec la sérénité du stoïcien. D'ailleurs il ne jouira pas longtemps de sa philosophique

solitude : on vient d'y amener Busy, qui continue à vaticiner ; on y amènera tout à l'heure le malheureux Waspe, qui s'est laissé griser par une troupe de vauriens et entraîner dans une querelle. Mais celui-ci est un vieux routier ; il saura déjouer la malice du guet et se glissera hors de la machine, dès que les agents auront le dos tourné. Les autres aussi profiteront d'une bagarre pour s'esquiver, et à la fin de l'acte, le pilori se trouvera vide, sans que les gens du guet puissent comprendre où sont passés leurs trois prisonniers. Cependant nous avons vu s'ébaucher le petit roman qui doit dénouer la pièce. Quarlous et Winwife se sont constitués les chevaliers servants de Grace, égarée par son fiancé distrait. Tous deux ont été pris en un rien de temps par son charme discret et déjà se disputent l'honneur de sa main. Trop bien élevée pour choisir, elle s'en remet au hasard, représenté dans l'espèce par un pauvre idiot qui passait. Ajoutons que le hasard s'est montré cette fois perspicace, car l'heureux Winwife est le préféré de la belle, comme il est celui du spec tateur.

Mais n'anticipons pas. Pour le moment Cokes est encore le futur officiel ; mais il se soucie bien de sa fiancée ! Il a découvert le théâtre des marionnettes, où on joue la pièce de Littlewit, *la Plaisante Tragédie de Damon et Pythias*, arrangée au goût du public populaire ; et notre pauvre sot jouit du spectacle avec un vrai plaisir d'enfant. Il est interrompu malheureusement par l'intervention indignée de Busy, que ce divertissement profane exaspère ; mais, après une vive discussion avec le montreur de guignol, il se voit forcé d'avouer sa défaite et sa conversion inattendue aux plaisirs mondains. C'est alors qu'Overdo, dépouillant son déguisement et révélant sa présence, veut juger et punir toutes les horreurs dont il fut le témoin ahuri. Mais il est bientôt réduit au plus honteux silence, en reconnaissant sous le masque d'une fille ivre Mrs Overdo elle-même, qui avec la femme de Littlewit s'était presque laissé séduire aux belles paroles de deux procureurs. Sur ces entrefaites Winwife arrive, accompagné de sa jeune femme, car Edgworth a su enlever à Waspe, sans qu'il s'en doute, la précieuse licence dont il surveille gravement l'étui, et qui leur a permis dans l'intervalle d'accomplir les rites nuptiaux. Et la pièce se termine par un autre mariage encore, car Dame Purecraft, désabusée de son rabbin, offre son amour et sa fortune au fou Troubleall dont la grande âme l'a séduite, et voit l'un et l'autre acceptés par Quarlous, qui avait emprunté les habits de pauvre idiot pour

mener à bien une autre aventure et, déçu du côté de l'aimable Grace, se console avec ce pis-aller.

On se dira qu'une pareille pièce, aussi mouvementée, ne doit pas languir un moment. C'est pourtant le défaut qu'on peut lui reprocher le plus justement. Il y a au quatrième acte, comme si l'auteur, avant d'arriver à son dénouement, sentait son invention faiblir, quelques scènes inutiles, déplaisantes même, dont la suppression ne ferait aucun tort à la pièce. Je veux parler surtout de la très longue scène entre les habitués de la foire, où Jonson s'est amusé à reproduire, avec une fidélité digne d'une meilleure cause, les insipides plaisanteries et les vaines gesticulations d'une tablée d'ivrognes, et qui, malgré la fidélité du peintre et les bonnes intentions du moraliste, durerait beaucoup trop encore si elle était réduite de moitié. Une autre critique plus discutable qui a été adressée à la pièce concerne l'ensemble même et le caractère général de la comédie. Des juges délicats, dont Leigh Hunt s'est fait le porte-paroles, ont exprimé le regret que l'auteur du *Renard* et de *l'Alchimiste* nous ait conviés cette fois à un festin où la chère était plus abondante que savoureuse, du moins d'une saveur assez grossière : ils ont regretté que Jonson eût donné à sa pièce un cadre aussi vulgaire que la foire de Saint-Barthélemy et qu'il se soit appliqué à peindre si consciencieusement les habitués ordinaires de pareils endroits [1]. A coup sûr, la pièce incriminée appartient au genre réaliste, plus que toutes les autres de son auteur ; j'entends que le milieu étudié y est plus « bas », comme on disait chez nous au grand siècle, le langage plus rude et les pensées, ou ce qui en tient lieu, plus libres. Nul n'est tenu de goûter le genre réaliste, d'autant que ses adeptes ignorent souvent la mesure et versent aisément dans l'excès ; mais comme c'est là une question toute relative et subjective, tout revient à savoir si Jonson n'a pas été cette fois un peu loin. J'inclinerais à le croire, et je trouve certaines plaisanteries un peu grasses, certains mots un peu crus, certaines situations un peu risquées. Mais si l'on préfère à celle-ci

1. Cf. Leigh Hunt, *Men, Women and Books*, II, 5, sqq. « The right equilibrium in Jonson's mind was so far overborne by his leaning to power in preference to the beautiful (which is an inconsistency and, so to speak, unnaturalness in the poetical condition) that while he was ever huffing and lecturing the very audiences that came to hear him, he could not help consulting the worst taste of their majorities and writing whole plays, like *Bartholomew Fair*, full of the absolutest, and sometimes loathsomest, trash, to show that he was as strong as their united vulgar knowledges ; and he might have added, as dull in his condescension to boot. »

d'autres œuvres plus délicates, telle comédie aérienne de Shakespeare par exemple, ou telle pièce de Molière d'un réalisme plus tempéré, on peut néanmoins rendre pleine justice à *Bartholomew Fair.* On peut aimer Raphaël ou Léonard, et quand même admirer Téniers ; et puisque nous évoquons le nom du peintre des kermesses, disons que cette pièce est en littérature un Téniers, la plus pittoresque, la plus vivante peinture écrite de ces réjouissances populaires ; ceci n'est pas, pour une œuvre de théâtre, une mince originalité.

Mais ce n'en est pas le seul mérite : elle en a beaucoup d'autres, assez selon moi pour qu'on puisse la mettre en balance avec les meilleures comédies de Jonson. Elle a beaucoup plus de portée que *la Femme Silencieuse* : *l'Alchimiste*, si parfait d'ensemble et si délicieux dans certains détails, est moins original ; *le Renard* seul est une œuvre plus haute, mais dans un genre tout différent, où il y a autant de fantaisie qu'ici de vérité ; si bien que ces quatre chefs-d'œuvre se suivent, ayant tous la marque du poète, sans qu'aucun ressemble à l'autre. A propos de la comédie précédente, nous avions appelé Jonson un Aristophane en prose ; le mot est plus vrai encore de celle-ci. Sans doute il y a dans *les Nuées* ou dans *les Grenouilles* plus de fantaisie, d'humour et de vraie gaieté, plus de poésie surtout : ici les chœurs ont disparu, mais l'observation des mœurs est plus serrée, la peinture des caractères est plus exacte, les situations plus naturelles : c'est la comédie nouvelle, ou plutôt la comédie moderne. Mais c'est aussi la même hardiesse dans l'invention du sujet, la même véhémence directe dans la satire, presque la même exubérance, sinon la même légèreté dans la joie. Je ne sais pas de comédie qui soit plus copieuse : on y trouve à la fois une satire littéraire et une satire politico-religieuse, une description colorée de « truandailles », enfin quatre ou cinq caractères qui sont parmi les plus vivants que Jonson ait tracés. Il faudrait être vraiment l'ennemi de soi-même pour sacrifier tant de choses plaisantes aux délicatesses de son goût ; et si les réserves de Leigh Hunt sont assez fondées, on peut leur opposer le témoignage d'un homme qui était aussi bon juge, et qui dans l'espèce avait quelque mérite à être impartial, je veux parler de Milton[1].

1. C'est du moins ce que dit Gifford ; mais la phrase à laquelle il fait allusion : « nor is his Bartholomew Fair much short of them (the three masterpieces) » (E. et J. Philips, *Theatrum Poetarum*, pp. 19-20) n'est probablement pas de Milton ; elle est bien plutôt de son neveu, qui n'avait pas la même indulgence vis-à-vis des Puritains.

La satire littéraire, qui tient presque tout le dernier acte de la pièce, en peut être aisément détachée : elle n'en fait point partie intégrante et dut être rapportée après coup. En tout cas, elle ne paraît pas avoir grande portée, j'entends une portée générale, et n'ajoute rien à la valeur de la comédie. Nous examinerons ailleurs ce que Jonson a voulu dire, si Littlewit représentait Daniel, si Lanthorn Leatherhead était bien Inigo Jones [1] : elle n'a pas d'autre intérêt. La satire que j'ai appelée religieuse, et qui est plutôt politique, est dirigée contre les Puritains : nous nous en occuperons plus loin, à propos du fameux Busy. Quant à la kermesse, qui sert de décor à toute l'action, il est bien malaisé d'en parler : je renonce à raconter les lourdes farces que les maquignons et les coupe-bourses méditent contre « le bourgeois », ou à traduire les plaisanteries salées que la charcutière échange avec le procureur et le chanteur des rues, d'autant que tous ces gens parlent la langue de leur monde et qu'elle perdrait beaucoup de sa verte saveur à passer dans la nôtre. Il pourrait être intéressant de transposer dans le style de Villon et de Rabelais une de ces scènes de mauvaises mœurs ; mais l'entreprise serait audacieuse, et d'ailleurs Jonson a eu soin de les faire assez courtes ; c'est un petit bout de dialogue qui vient de temps en temps nous rappeler où nous sommes, comme si nous risquions de l'oublier. Cela suffit pourtant pour ressusciter devant nos yeux ce coin pittoresque du passé, à nous prouver du moins que les siècles les plus différents se ressemblent en beaucoup de choses. Cela nous montre aussi que ce grand classique était aussi un grand réaliste et que pour lui le domaine du « convenable » n'était guère plus restreint que celui du réel. Il y avait quelque hardiesse à situer une pièce de cette importance dans un milieu si peu relevé : le théâtre s'accommode assez mal du réalisme, et même en notre temps d'audaces littéraires, celle de Jonson n'a pas été dépassée.

J'en viens aux caractères, à ceux du moins qui méritent une étude attentive. Si Grace n'est pas plus vivante que ne sont en général les

1. Il n'y a pas lieu de douter, semble-t il, que Lanthorn Leatherhead ne représente Inigo. Le témoignage de Selden est formel sur ce point : « Ben Jonson satirically expressed the vain disputes of divines, by Inigo Lanthorn, disputing with his puppet in a Bartholomew Fair. « It is so » ; « It is not so » ; « It is so » ; « It is not so » ; crying thus one to another a quarter of an hour together » *Table-Talk*. art. Religion. Mais il me paraît infiniment probable que ces attaques auront été ajoutées ou très augmentées lorsque le poète publia sa pièce en 1631, au plus fort de la grande querelle.

ingénues de Jonson, s'il n'y a rien à dire de Quarlous et de Winwife ou du ménage Littlewit, il y a dans la comédie quatre personnages qui laissent dans notre mémoire un souvenir ineffaçable, Cokes et son délicieux gouverneur, le bon juge Overdo et le fameux rabbin. La pièce est plutôt une farce qu'une comédie proprement dite, et ces quatre figures sont plus remarquables pour leur drôlerie que pour la finesse de l'observation et la justesse du trait. Elles n'en sont pas moins vivantes, au contraire : c'est pour cette raison probablement qu'elles restent inoubliables.

Cokes, qui semble être devenu dans le théâtre du temps le type même de la sottise, est en effet le mieux venu de tous ces portraits d'imbéciles, qui ont si souvent tenté la verve de Jonson. Il appartient à la même famille que ce master Stephen, dont nous avons naguère admiré la « gentility » : comme lui il habite la campagne, Harrow-on-the-Hill, et lorsqu'il vient à la ville, il fait le désespoir de ceux qui l'accompagnent par ses émerveillements continus : « il nomme tout haut chaque enseigne de boutique, et s'il aperçoit un singe ou un perroquet, il n'y a plus moyen de l'entraîner ; il reste là à regarder avec tous les marmots de la rue ». Ce grand enfant est pourtant sur le point de se marier : mais c'est là le cadet de ses soucis. Cette petite sotte de Mrs Littlewit ayant applaudi son projet d'aller à la Foire, le voilà aussitôt qui s'écrie, devant sa fiancée : « Gentille petite femme, cette Mrs Littlewit, je voudrais bien l'épouser ! » Il est venu à Londres pour ce grand événement, mais son idée fixe est d'aller avec sa fiancée faire un tour à la foire, « puisque saint Barthélemy est son patron » ; et il ira contre vents et marée. Une fois là, il se laissera naturellement tenter par tous les objets qui lui tombent sous les yeux : il achètera le panier de l'un, la boutique de l'autre ; on lui dérobera successivement ses deux bourses ; il perdra sa fiancée dans la foule et se laissera dépouiller de la moitié de son costume... pour ramasser des pommes tombées du panier d'un marchand. Enfin nous le verrons s'installer devant le théâtre de marionnettes, suivre avec attention la pièce en répétant tous les bons mots qu'il parvient à comprendre, sans que le spectateur puisse savoir s'il ne s'imagine pas assister à de réelles et vivantes infortunes. On est presque tenté devant une si opiniâtre bêtise de crier à l'invraisemblance, et en effet ce benêt de Cokes est une caricature. Mais, en tenant compte de l'exagération nécessaire au genre, on ne peut accuser Jonson d'avoir dépassé la mesure. Combien y en a-t-il, de ces grands enfants, qui

sont comme lui tout à fait incapables d'avoir deux idées simultanément dans la tête ! La seule différence est en faveur de Cokes, qui a le mérite au moins de la franchise et qui prie les gens d'attendre pour lui soumettre une idée nouvelle qu'il soit débarrassé de celle qui occupe présentement son petit cerveau. Jonson a eu soin d'ailleurs de ne pas le faire complètement idiot, de même que son fou Troubleall n'est atteint que d'une inoffensive manie ; et nous pouvons rire de l'un et de l'autre sans le moindre scrupule de pitié. Ils sont tous deux, surtout Cokes, dont le rôle est plus développé, parmi les plus amusantes figures du théâtre de Jonson.

Les parents de Cokes, qui le connaissent bien, ont soin de ne pas le laisser vaguer tout seul : il est confié à la garde d'une sorte de valet-gouverneur, qui répond au nom de Waspe, mais que l'on désigne communément dans la famille du sobriquet de Numps. Waspe est un petit homme, alerte pour son âge et très vif de caractère, sinon d'esprit : il passe son temps à gourmander son élève d'un ton impatient et bourru, à lui prédire les conséquences de chacune de ses sottises et ensuite à s'en moquer. Il est en outre fort autoritaire et ne supporte pas la contradiction : si son interlocuteur dit blanc, il dira noir pour n'avoir pas l'air d'approuver. Entre la brusquerie de l'un et la sottise incorrigible de l'autre, il y a un contraste délicieusement plaisant. Waspe suit son maître par la Foire, accueillant par un haussement d'épaules et une rebuffade inutile chacune des niaiseries qui lui traversent la tête, jusqu'au moment où cet impitoyable raisonneur se laisse entraîner aux pires excès, se grise en compagnie d'une bande de vauriens et finit par faire un tel vacarme qu'on l'emmène au poste, où il laissera la plus grande partie de son autorité pédagogique. Ce n'est pas là pourtant la plus fâcheuse des mésaventures qui doivent en cette néfaste journée accabler le pauvre précepteur. L'impitoyable poète lui fait enlever par un adroit filou la licence de mariage qu'il n'a jamais voulu confier à son élève et qu'il porte partout avec un soin religieux. On juge de sa consternation lorsque, devant tout le monde, on le priera d'ouvrir la précieuse boîte et qu'il la découvrira vide : confus, déshonoré, sa dernière parole sera à peu près celle d'Iago : « De ma vie je ne dirai plus un seul mot ! » Il y a là, dans ce châtiment d'amour-propre infligé au bavard et prétentieux raisonneur, un certain humour, dont l'effet est d'autant plus agréable qu'il est plus rare chez Jonson. En outre, le portrait de Waspe a le mérite d'être dans une note très juste : les

traits sont grossis suffisamment pour le recul du théâtre, pas assez pour en faire une caricature : ne reconnaissons-nous pas dans Waspe au moins une de nos connaissances ?

Il n'y a pas moins de justesse et il y a plus d'humour encore dans le portrait du juge Overdo, qui est une des plus jolies créations de Jonson. La figure de ce juge naïf et brave homme est de celles qui se gravent dans le souvenir d'une empreinte ineffaçable. C'est lui qui est chargé d'expédier la justice à la cour des Pieds-Poudreux : on appelle de ce nom significatif le tribunal volant où se jugent *hic et nunc* les délits commis pendant la Foire. Or cette année notre homme a résolu de ne pas limiter la répression aux fautes qui sont découvertes, mais d'aller lui-même à l'affût des délits cachés. Il pense qu'en se déguisant en saltimbanque il pourra surprendre aisément les coupables secrets des méchants Le voilà donc errant par la Foire : il ne tarde pas à y découvrir cent « énormités ». C'est le marchand de pain d'épices qui fabrique ses denrées avec du pain rassis et des œufs pourris ; c'est la charcutière qui enseigne à son garçon novice les diverses manières de grossir le compte des clients ; et le pauvre Overdo de s'écrier : « *O tempora ! O mores !* Je n'aurais pas voulu perdre cette découverte pour ma place et tous les honneurs du Palais ! » Il marche ainsi de découverte en découverte, navré de toutes les horreurs que sa promenade lui révèle, mais un peu consolé par la terreur que sa justice, ou du moins son nom, inspirent à ces filous. En somme, il ne peut que se louer de son idée ; car ce déguisement lui permet d'apprendre bien des choses. Mais qu'une pareille enquête est délicate ! Et comme il faut se méfier des apparences, je dis des mauvaises autant que des bonnes ! Il a entendu la Mère Ursule traiter de coupe-bourse un de ses clients et il s'indigne comme il convient ; puis il se ravise et interroge le garçon de la charcutière, pour savoir s'il a bien entendu. L'autre naturellement se récrie, et notre homme ravi de se dire : « Voilà ! J'aurais pu me tromper et commettre quelque sottise, si je n'avais pas joué au malin ! » L'idée de génie de Jonson sera d'exposer le candide vieillard à toutes sortes de mésaventures, qu'il acceptera avec la résignation la plus touchante, « pour l'amour de son métier » ! Ayant vu son beau-frère et toute sa bande entrer dans la Foire, il profite de son déguisement pour leur faire un beau sermon, plein de pédantes inepties, contre l'usage du tabac ; pendant ce temps la bourse de Cokes disparaît, et Waspe, persuadé « qu'il est de mèche avec les voleurs », lui applique une

volée de coups qu'il endosse sans protestation. On pourrait le croire guéri ; et en effet il reparaît en nous disant : « Je ne ferai plus de ces longs discours qui amènent de si tragiques conclusions ! » Mais aussitôt le voilà qui entame un long monologue, dont la gravité candide nous fait songer à Joseph Prudhomme ! Cinq minutes plus tard, la foule a de nouveau envahi le théâtre pour entendre le chanteur populaire, et la seconde bourse de Cokes s'est encore envolée. Le bon juge, ayant eu le tort de se trouver dans les environs, se voit arrêter cette fois et conduit chez le commissaire, qui le fait enfermer dans les ceps. Là il étale au monde entier une équanimité philosophique : il distingue plaisamment comme Epictète entre les choses qui dépendent de lui et celles qu'il ne peut régir, il cite Horace et Perse, jusqu'au moment où il peut s'échapper pour reprendre sous un autre habit son enquête sournoise ! Pauvre Overdo ! Son stoïcisme professionnel ne l'empêche pas d'être ridicule ; mais ce qu'il y a de plus amusant dans le personnage, c'est la facilité avec laquelle il se laisse tromper par la mine des gens. Il y a parmi nos filous un certain Edgworth, celui précisément qui doit dépouiller Cokes de ses bourses et de son costume et qui enlèvera subrepticement à Waspe la licence qu'il garde si précieusement Overdo s'est laissé prendre à son honnête figure, et d'un bout à l'autre de la pièce, il cherche le moyen de tirer le pauvre jeune homme du monde pernicieux où il est égaré. Il y a aussi ce pauvre fou de Troubleall, qu'il a fait jadis révoquer d'un petit emploi dans le tribunal, et qui, dans sa douce folie, ne veut plus jurer que par son nom, ne rien faire sans un mandat de lui : touché de cette fidélité naïve et ne se doutant pas un instant que le pauvre diable a le cerveau fêlé, il s'évertue à le poursuivre pour lui donner quelque satisfaction. Enfin, la journée s'avançant et le moment venu de confondre la fraude et l'imposture, le bonhomme de juge découvre parmi les coupables sa propre femme en état d'ivresse et dont la vertu l'a échappé belle ! Et le public, qui aime à fronder les puissances, exulte à voir le pauvre magistrat s'en aller, ahuri et penaud, de désillusion en déconvenue !

Mais de tous ces personnages dont l'auteur a su peindre le portrait avec tant de relief, le plus remarquable encore et le plus vivant, c'est le rabbin Busy. Jonson, reprenant les armes contre les Puritains, a incarné dans ce type impérissable d'hypocrite et de fanatique tout le comique, tout l'odieux de cette secte dangereuse ; il en a tracé un portrait que le fameux Hudibras de Butler n'a pas fait oublier.

Le héros de *Bartholomew Fair* s'appelle Busy (l'affairé) : nous verrons qu'il ne ment pas au moins à son nom. Le poète l'a affublé en outre d'un de ces prénoms ridicules dont les Puritains avaient le secret : celui-ci se prénomme : « Zeal-of-the-Land ». Le rabbin n'est pas un homme d'études, c'est un ancien boulanger qui a eu des rêves et des visions, et qui a quitté son état pour prendre celui de prophète, depuis qu'il fut visité de l'Esprit. C'est un métier qui d'ailleurs rapporte bon : il a su s'introduire dans la maison d'une brave bourgeoise, aussi riche que sotte, dont il fit la conquête par sa pieuse austérité et qu'il espère bien épouser un jour : en attendant, il vit à ses crochets. Le métier de prophète a un autre avantage, il est facile à exercer : il suffit de déclamer de temps en temps avec véhémence, dans la jargon des Élus, contre le luxe et la débauche, de professer la haine la plus vive des amusements les plus innocents, comme la danse et les spectacles, mais surtout de haïr et de couvrir d'anathèmes « la Bête de Rome » et, en général, tout ce qui n'est pas strictement conforme à la saine discipline des Prophètes hébreux. Le mal est qu'il faut tout au moins feindre l'austérité : on pourra dévorer dans l'ombre force pots de confiture ou pâtés de dindons, mais il faut en public stigmatiser la gourmandise et même la sacrifier au souci de sa renommée. Heureusement il y a des moyens de se tirer de ces mauvais pas ; et le bon rabbin de Jonson sait manier les cas de conscience tout comme les bons Pères de notre Pascal. C'est dans une de ces situations embarrassantes que le poète a placé « le pauvre homme » au premier acte de la comédie. Il idolâtre ces rôtis de porc succulents, qu'on ne mange pas ailleurs qu'à la foire ; or sa filleule Win-the-Fight est saisie d'un désir de femme grosse d'aller manger, elle aussi, du fâmeux rôti. Il faut voir, après l'indignation du premier moment, les ingénieuses raisons, les subtils prétextes dont il s'avise, pour colorer sa secrète inclination ! Les voici maintenant arrivés à la Foire. Busy ne semble pas le moins pressé de voir servir le plat savoureux ; mais n'expie-t-il pas bien durement sa gourmandise en exposant sa pureté d'hermine au contact de tant d'obscénités ? Voici cependant un nouveau cas de conscience : Mrs Littlewit, profitant toujours de son état digne d'intérêt, veut visiter le reste de la Foire. La mère, pressentie, en réfère encore au Prophète ; mais celui-ci, repu, satisfait, se révolte contre une idée pareille et passe sa sainte colère sur les malheureux forains ahuris. Je renvoie le lecteur à la scène, qui est admirable : les actions ont

moins d'importance ici que les paroles ; et pour qui a pratiqué un peu la société et les écrits des Puritains (ils ne sont pas tous disparus), le langage de Busy est empreint d'une saveur exquise. Enfin on emmène au pilori cet énergumène : il y retrouvera le bonhomme de juge, qui supporte son affliction avec une patience exemplaire La philosophie éclairée d'Overdo a le don d'exaspérer l'apôtre, dont l'abnégation n'est guère le fait et qui partage l'horreur de ses congénères pour ce savoir profane et détestable. On sait que les boulangers-prophètes tenaient pour idolâtrie toute culture purement mondaine, et Jonson n'a pas manqué de dénoncer ce côté dangereux de leur prédication Je renvoie encore au texte même qui fourmille de traits amusants. Le saint homme ne refuse pas néanmoins de s'échapper lorsque l'occasion se présente, et elle se présente bientôt : naturellement il y voit un miracle. Mais à peine en liberté, il aperçoit un théâtre de marionnettes et se précipite pour le démolir avec la même fureur comique que manifesta Don Quichotte en pareille occurrence. On l'arrête à temps et on l'amène aisément à dépenser son ardeur en paroles : ses pareils sont toujours prêts à entrer dans une controverse, où ils brillent plutôt par leur opiniâtreté indomptable que par la force de leurs arguments On institue donc une discussion théologique entre lui et le plus savant des fantoches, et cette discussion burlesque aboutit à sa confusion, à sa conversion. Cette conversion inattendue et même assez invraisemblable est le grand défaut de la pièce, mais il fallait bien la finir. En tous cas, le portrait dans son ensemble reste merveilleux de force et de vie. Les défauts les plus marquants du puritanisme sectaire : l'hypocrisie, l'ignorance, et ses ridicules qui sont innombrables, ont été saisis par le poète et exposés au mépris public avec une gaieté vengeresse. Les traits étaient sans doute un peu gros, la satire poussée à la charge ; cependant ils ne détonnent pas dans cette amusante et rude farce. Loin de déparer la pièce, elle l'élevait au contraire, lui conférait une portée sociale et politique, qui en est aujourd'hui le principal intérêt. Nous ne nous intéresserions peut-être pas beaucoup à cette pittoresque résurrection d'une foire populaire et aux aventures des quelques nigauds qui s'y sont égarés, si l'on n'y trouvait aussi cette puissante satire, si vivante et si gaie contre une secte qui subsiste encore et qui a conservé ses ridicules, si elle n'a pas gardé pour elle seule ses plus odieux défauts.

*
* *

Acte I, Scène ii. — Une salle dans la maison de Littlewit.

Littlewit et Mrs Littlewit.

Littlewit. — Win, vous voyez que c'est la mode d'aller à la Foire, Win ; il faut que nous allions à la Foire aussi, vous et moi Win. J'ai affaire à la Foire, Win, une pièce de marionnettes de ma façon (n'en dites rien !), que j'ai faite moi-même pour le montreur de marionnettes ; et il faut bien que vous la voyiez, Win.

Mrs Littlewit — Je voudrais bien, John ; mais ma mère ne consentira jamais à une idée pareille, une idée si profane, comme elle dira.

Littlewit. — Ta, ta, ta, ta ! Nous trouverons bien un moyen, un joli moyen ! Allons, Esprit, viens à notre aide : viens, mon bon petit Esprit, s'il te plaît ! Ah ! j'ai trouvé, Win, j'ai trouvé, et une idée jolie, ma foi ! Win, ma petite Win, il faut que tu feignes une envie d'aller manger du porc, à la Foire, n'est-ce pas ? au cœur de la Foire, et non pas à Pye-Corner Ta mère fera n'importe quoi, Win, pour satisfaire ton envie, tu le sais bien ; je t'en prie, fais-le sur-le-champ : tu vas te trouver mal tout de suite, et moi, je vais chercher ta mère. En attendant, coupe ta gorgerette et fais l'hypocrite, ma jolie petite Win !

Mrs Littlewit — Non point ! Je ne vais pas déranger ma toilette pour si peu ! On peut bien rester collet-monté et jouer la comédie quand même.

Littlewit. — C'est vrai, on voit que tu as été élevée dans la famille et que tu connais les bons principes. Ta mère est une hypocrite de premier choix, et c'est à quoi nous devons de vivre ainsi depuis sept ans, comme des gens riches !

Mrs Littlewit. — Oui, John, laisse-la faire ! Ce n'est pas pour rien qu'elle a voulu être une veuve sage et une sœur sanctifiée. Et puis, laisse-moi faire aussi : j'ai quelque chose de ma mère, tu verras. Va la chercher, va la chercher ! (*Il sort.*) Ah ! Ah ! (*Elle feint de s'évanouir. Rentre Littlewit avec Dame Purecraft.*)

Purecraft. — Maintenant que le flamboiement de la sublime discipline éloigne ce mal de notre demeure ! Eh bien, Win-the-Fight, mon enfant ! Comment vous sentez-vous ! Ma chère fille, parlez-moi

Mrs Littlewit. — Oui, en vérité.

Purecraft. — Lève le front, chère Win the-Fight, et ne laisse pas l'ennemi entrer en toi par cette porte ; rappelle-toi que tu as été élevée parmi les purs des purs. Quel est l'être souillé, mon enfant, qui le premier a nommé devant toi la bête impure, le porc ?

Mrs Littlewit. — Uh ! Uh !

Littlewit. — Ce n'est pas moi, sur ma sincérité, ma mère ; elle a souffert de ce désir pendant plus de trois heures avant de m'en dire un seul mot ! Voyons, Win, qui était-ce ?

Mrs Littlewit. — Ah ! John ! C'était un être noir, profane et barbu.

Purecraft. — Ah ! Win-the-Fight, résiste-lui. C'est le tentateur, le tenta-

teur mauvais ; on le reconnaît bien à l'idée charnelle du cochon ; sois forte contre lui, contre ses tentations, dans ces assauts épouvantables, où il nous embroche, pour ainsi parler, par notre côté faible ; et prie contre ces provocations charnelles, prie, ma chère enfant, ma tendre fille !

Littlewit. — Je vous en prie, ma bonne mère, faites qu'elle mange du porc et même tout son saoul ; et n'allez pas tuer votre unique enfant, sans parler du mien, avec votre histoire de tentateur Comment cela va-t-il, Win ? N'êtes-vous point malade ?

Mrs Littlewit. — Ah ! oui, John, bien malade ! Oh ! oh ! oh !

Purecraft. — Que faire ? Allez priez notre frère, le fervent Busy, de nous apporter la fortification de son zèle contre cette charge de l'adversaire. (*Littlewit sort*.) Va, mon enfant, ma chère enfant, tu mangeras du porc ; remets-toi, chère fille, remets-toi.

Mrs Littlewit. — Oui, mais à la Foire, maman ?

Purecraft. — Oui, oui, à la Foire, si la chose est permise ou peut s'arranger (*Rentre Littlewit.*) Où est notre frère Busy ? Ne veut-il point venir ? Enfant, lève la tête !

Littlewit — Il va venir à l'instant, mère, dès qu'il se sera nettoyé la barbe. Je l'ai trouvé enfoncé jusqu'aux dents dans le pâté de dindon froid, qui est dans l'armoire, avec une grande miche de pain blanc à sa gauche et un bon verre de malvoisie à sa dextre.

Purecraft. — Ne calomniez pas les frères, impie, mécréant !

Littlewit. — Le voici qui vient, mère, purifié ! (*Entre Busy*.)

Purecraft. — Ah ! frère Busy ! Apportez-nous votre aide pour nous édifier et nous soutenir dans notre scrupule : ma fille Win-the-Fight est visitée d'un désir naturel aux femmes, qu'on appelle une envie de manger du porc.

Littlewit. — Oui, Monsieur, du porc de Barthélemy et à la Foire !

Purecraft. — Et je voudrais savoir de vous, homme religieusement sage, si une veuve, de l'assemblée sanctifiée, ou la fille d'une veuve, peut commettre cet acte sans offense pour les sœurs plus faibles.

Busy. — En vérité, pour ce qui est de la maladie d'envie, c'est une maladie, un appétit charnel, fréquent chez les femmes ; étant charnel et fréquent, il est naturel très naturel Or le porc, c'est une viande et une viande nourrissante, qu'on peut désirer, et conséquemment manger ; oui, manger ; parfaitement, parfaitement ! Mais à la Foire, à la Foire de Barthélemy, on n'en doit point manger : le fait même de l'appeler porc de Barthélemy, et celui de le manger comme tel, est un condiment d'idolâtrie, et vous faites de la Foire comme un des hauts-lieux ! Oui, la question est bien posée ainsi, un des hauts-lieux !

Littlewit. — Oui, mais en cas de nécessité, maître Busy, la question de lieu cède la place aux autres.

Purecraft — Mon bon frère Zeal-of-the-Land, arrangez-vous de votre mieux pour légitimer la chose.

Littlewit. — Oui, Monsieur, et le plus tôt que vous pourrez, car il faut que cela soit, Monsieur ; vous voyez dans quel danger, Monsieur, ma petite femme se trouve.

Purecraft — En vérité, j'aime ma fille tendrement et je ne voudrais pas

qu'elle eût un accident, ni qu'elle perdît ses prémices, si je puis l'empêcher.

Busy. — Assurément on peut l'empêcher, mais cela est sujet à controverse, oui, controverse! Cela a un aspect de scandale pour les faibles, un grand, un affreux visage de scandale ; mais on peut jeter un voile sur ce visage et le mettre dans l'ombre, pour ainsi parler. Oui, on peut en manger, et je le déclare, à la Foire parmi les tentes des méchants ; le lieu importe peu, très peu, on peut être religieux au milieu des profanes, pourvu qu'on le mange avec une bouche purifiée, avec sobriété et humilité, sans se gorger avec gloutonnerie et gourmandise ; oui, voilà le point ! car si elle y allait pour tirer vanité de l'endroit, ou prenant plaisir à l'impureté de la toilette, pour flatter la vanité de l'œil ou la sensualité du palais, cela ne serait pas bien, ni convenable, cela serait abominable et très mal.

Littlewit. — Oui, je le savais bien, je le lui avais dit d'avance ; mais courage, Win, nous serons bien humbles, nous chercherons la baraque la plus modeste de toute la Foire, c'est certain ; plutôt que d'y manquer, nous mangerions par terre.

Purecraft. — Oui, et j'irai avec vous moi-même, Win-the-Fight, et mon frère Zeal-of-the-Land viendra avec nous aussi, pour notre consolation.

Mrs Littlewit. — Uh ! Uh !

Littlewit. — Oui, et Salomon aussi viendra, Win : plus on est de fous, plus on rit. (*A part.*) Win, nous laisserons le rabbin dans une baraque !

Busy. — Oui, pour la consolation des faibles, j'irai manger, je mangerai excessivement et je prophétiserai ! Et maintenant que j'y pense, on peut tirer de là une œuvre utile et méritoire. En mangeant publiquement de la chair de porc, nous professons notre haine et notre exécration du judaïsme, dont on accuse parfois les frères. Donc j'en mangerai, oui, j'en mangerai excessivement !

Littlewit. — Voilà qui est bien, ma foi ! Moi aussi, j'en mangerai de très bon cœur, car je ne veux pas être pris pour un juif, je n'ai jamais pu sentir cette race insolente ; et j'espère bien que mon petiot pensera de même, puisqu'il réclame à grands cris du porc dès le ventre de sa mère.

Busy. — C'est probable, oui, très probable, excessivement probable ! (*Rideau.*)

Acte II, Scène i. — La Foire ; devant la boutique de la charcutière.

Edgworth, Nightingale, Mooncalf, Overdo, Knockem, etc.

Edgworth et Nightingale. — Gare la casse, Messieurs ! Elle arrive avec la poêle ! (*Ursule entre et tombe.*) Ah ! la malheureuse !

Ursule. — Aïe ! Aïe ! Aïe ! (*Quarlous et Winwife s'esquivent.*)

Trash (*accourant*). — Qu'est-ce qu'il y a ?

Overdo. — Ma bonne femme !

Mooncalf. — Maîtresse !

Ursule. — Enfer et damnation ! Pourquoi ai-je jamais rencontré ces

démons ! Ah ! ma jambe, ma jambe, ma jambe, ma jambe ! Je me suis brûlé la jambe ! J'ai perdu un membre au service ! Vite, allez me chercher de la crème et de l huile à salade. Vous regardez par-dessous, espèce de babouin ! Coupez-moi donc mon bas, si vous êtes des hommes ! Aïe ! Aïe ! Aïe !

Mooncalf. — Ma bonne mère Jeanne, courez donc chercher de la crème. J'aurai l'œil sur votre panier. (*Trash sort.*)

Leath. — Il vaudrait mieux vous asseoir dans votre chaise, Ursule. Aidez-moi, Messieurs.

Knockem. — Console-toi, ma vieille Ursule ; tu m'as empêché de châtrer ces deux étalons, qui insultaient la bonne maquerelle de Smithfield : il était temps pour eux qu'ils s'en aillent !

Nightingale. — En effet, quand la poêle est arrivée... Ils vous auraient fait courir sans ça ! (*A part, à Edgworth.*) Ç'aurait été un bon moment pour faire nos affaires, si vous aviez risqué le coup !

Edgworth. — Hé non ! ces gaillards-là étaient trop bien habillés pour avoir de l'argent.

Knockem. — Nightingale, aide-moi à porter sa jambe hors de l'air : enlève-lui ses souliers. Corbleu ! elle a les malandres, la rogne, l'éparvin, et la solbature à l'autre jambe !

Ursule. — La peste vous étouffe ! Pourquoi me rappeler ainsi ma jambe, pour me donner des picotements et des élancements ? Vous voulez donc que j'aille à l'hôpital avant mon heure !

Knockem. — Allons, patience, Ursule, et bon courage ! C'est une écorchure qui n'est pas bien grosse : je te l'enlèverai avec un blanc d'œuf, un peu de miel et de graisse de porc : on t'enveloppera bien les pâturons, et demain tu pourras recommencer à trotter. Je vais tenir ta boutique et veiller à tes affaires en attendant : toi, tu resteras dans ta chaise et tu donneras des ordres : tu feras ta grande Ourse ! (*Knockem et Mooncalf sortent, emportant Ursule dans sa chaise.*)

Overdo. — Voilà les résultats de la bière en bouteille et du tabac ! Les fumées de celui-ci, l'écume de celle-là ! Arrête, jeune homme, et ne dédaigne pas la sagesse de ces quelques cheveux qui ont blanchi par souci de toi !

Edgworth. — Reste un moment, Nightingale. Je voudrais bien entendre un peu de ceci. (*Entrent Waspe, Cokes et Mrs Overdo et Grace.*)

Cokes. — Allons, allons, Numps, où êtes vous ? Soyez la bienvenue à la Foire, Mrs Grace !

Edgworth. — Corbleu ! il va attirer du monde et nous fournir des pratiques !

Overdo. — N'aie point soif de cette liqueur écumeuse, la bière : qui sait, quand on débouche la bouteille, ce qu'il peut y avoir dedans ! Est-ce qu'on n'y a pas trouvé une limace, une araignée, voire une grenouille ? Ah ! jeune homme, n'aie point soif d'une liqueur pareille !

Cokes. — Voici un bien brave homme, Numps ! Ecoutons ce qu'il raconte.

Waspe. — Oui, morbleu ! il est vraiment brave avec son habit galonné ! Vous feriez mieux de troquer avec lui ; oui, déshabillez-vous, et changez tout

de suite : cela vous ira bien ! Pourquoi donc voulez-vous l'écouter ! Parce que c'est un âne et qu'il est peut-être parent des Cokes !

COKES. — Oh ! mon bon Numps !

OVERDO. — Et ne désire pas non plus cette plante jaunâtre, le tabac !

COKES. — Belles paroles !

OVERDO. — Dont la couleur est celle de l'Indien qui le vend.

COKES. — Ne sont-ce pas là de belles paroles, ma sœur ?

OVERDO. — Et qui sait, avant qu'on l'ait cueilli et travaillé, si l'Alligator n'a pas pissé dessus ?

WASPE. — Corbleu ! Belles paroles, tant qu'il vous plaira ! Et quand ce seraient les plus belles paroles du monde, que vous importe? Voulez-vous partir maintenant ? En avez-vous assez? En avez-vous assez ? Allons, venez, Mrs Grace, ne vous faites pas sa complice, je vous en prie. Si vous perdez votre licence, ou quelque autre chose, Monsieur, à écouter ses histoires, vous pourrez dire que Numps est sorcier, j'en suis d'accord, et de tout cœur !

COKES. — Prenez garde à votre pourpoint de satin, Numps !

OVERDO. — Le reptile rusé a un poison subtil, à ce que nous affirment plusieurs écrivains récents, que l'on ne peut apaiser ou calmer, ni en coupant, ni en séchant, ni en allumant, ni en brûlant, la plante périlleuse !

COKES. — Fameux, vraiment ! N'est-ce pas, ma sœur?

OVERDO. — De là vient que le fumeur de tabac a les poumons pourris, le foie taché, le cerveau enfumé, comme la boutique de la charcutière, dont vous avez vu le derrière, et il a le corps à l'intérieur aussi noir que sa poêle !

COKES. — Ah ! la belle comparaison, Monsieur ! Vous avez vu la poêle?

EDGWORTH. — Oui, Monsieur.

OVERDO. — Bien plus, le nez troué de certains fumeurs de tabac, la troisième narine, si je puis dire, qui leur permet de renvoyer le tabac en as de trèfle ou, plutôt, en fleur de lys, il vient du tabac, rien que du tabac ! tandis que la pauvre vérole innocente, qui n'en peut mais, est misérablement, déplorablement calomniée !

COKES. — Qui voudrait manquer tout ceci, ma sœur ?

MRS OVERDO. — Il n'y a que Numps !

COKES. — Il est incapable de rien comprendre.

EDGWORTH. — Et vous de rien sentir ! (*Il lui tire sa bourse de sa poche.*)

COKES. — Hé ! ma sœur ! que peut-on attendre d'un garçon qui ne connaît que son panier à salade? La meilleure musique de la Foire ne saurait mouvoir un soliveau !

EDGWORTH. — (*A part, donnant la bourse à Night.*) Tiens, Nightingale, va porter ça à Ursule, pour la consoler : et fais compter l'argent. Ce gaillard-là nous a été envoyé par la Fortune, pour étrenner la Foire ! (*Night sort.*)

OVERDO. — Mais pourquoi parler des maladies du corps, enfants de la Foire?

COKES. — Ceci, c'est pour nous, ma sœur. Fameux, ma foi !

OVERDO. — Ecoutez, fils et filles de Smithfield ! et sachez quel ma il fait à l'esprit ! Il rend les gens fanfarons, brutaux, grognons, jureurs, et du temps en temps même il cause des mauvais coups !

Mrs Overdo. — Il a quelque chose de Master Overdo, n'est-ce pas, mon frère?

Cokes. — C'est ce qu'il m'a semblé aussi, ma sœur : il ressemble beaucoup à mon frère Overdo, surtout quand il parle.

Overdo. — Regardez n'importe quel coin de la ville, les Détroits ou les Iles Bermudes, où se donnent les leçons de querelles, et dites-moi comment ils y passent leur temps, sinon avec du tabac et de la bière en bouteilles. Le professeur est d'un côté et les élèves de l'autre; mais il y a toujours de la bière et du tabac, et c'est pour eux que le professeur parle, c'est eux que les novices paient. Trente livres par semaine pour la bière! Quarante pour le tabac! Plus dix autres encore pour la bière! Ajoutez-y autant pour un costume de boisson, et celui-ci étant tout souillé par la bière autant pour un autre, et pour un troisième, et un quatrième! Et toujours la bouteille dégoutte, toujours le tabac pue!

Waspe. — Têtebleu! Avez-vous pris racine ici ? Ne voulez-vous jamais partir? Je me demande ce qu'on peut trouver dans les beuglements de cet individu-là, pour s'enraciner de la sorte ! Il a poussé de toute la main depuis qu'il l'écoute ! Voulez-vous vous fixer ici, Monsieur, et monter une baraque?

Overdo. — Je conclurai brièvement......

Waspe. — Taisez-vous donc, vieux coquin, vieux pleurard! Sinon, je vous démolis la mâchoire! Oui, vous feriez mieux de monter une baraque et de le montrer : allons, faites votre testament et nommez-le votre héritier! Morbleu! je n'ai jamais vu personne aussi entêté d'un museau! Par le jour, si vous ne venez point, je vais vous emporter sur mon dos! (*Il prend Cokes à califourchon.*)

Cokes. — Arrête, Numps, mets-moi par terre. J'ai perdu ma bourse, Numps. Oh! ma bourse, une de mes belles bourses qui est partie!

Mrs Overdo. — Est-ce vrai, mon frère?

Cokes. — Oui, foi d'honnête homme! Je veux être un coquin si cela n'est point! Peste soit de tous ces ignobles coupeurs de bourses! (*Il examine toutes ses poches.*)

Waspe. — Bénis soient-ils, et je le dis de tout mon cœur! Vous entendez bien? De tout mon cœur! Aussi vrai que je ne suis pas un païen, que je sache, j'en suis tout à fait ravi! Oui, je le suis, je vous en donne ma parole, vous voyez, Monsieur? Est-ce que je ne vous avais pas dit ce qu'il fallait penser de tous ces contes? Mais je ne sais rien, moi! Je suis aussi bête qu'un cheval de brasseur, n'est-ce pas? Là, vraiment, en conscience, n'est-ce pas bien fait, dites, en conscience? Grand bien vous fasse, et de tout mon cœur, et à celui qui a pris votre bourse aussi, bien cordialement!

Edgworth. — (*A part.*) Voilà un individu bien charitable! Je voudrais bien qu'il eût une bourse aussi! Mais il ne faut pas trop risquer d'un coup.

Cokes. — Tu sais, Numps, ce n'est pas ma plus belle bourse

Waspe. — Pas la plus belle, mordieu! Et pourquoi serait-ce la moins belle? Pourquoi faut-il qu'on vous la prenne? Répondez-moi, s'il vous plaît, donnez-moi une seule raison, pourquoi vous deviez la perdre!

Cokes. — Ce n'est pas mon or, Numps : j'ai encore celle-là, vous voyez, ma sœur? (*Il lui montre l'autre bourse.*)

Waspe. — Tenez, voilà comme il sent les choses!

Mrs Overdo. — Je vous en prie, mon frère, ayez plus soin de celle-là!

Cokes. — Oui, oui, je vous le garantis. Bien fin qui prendra celle-ci! Ah! Ah! Je voudrais bien le voir, celui-là!

Waspe. — Voilà, voilà, voilà! C'est parfait!

Cokes. — Oui! je voudrais bien le voir revenir et faire mine de la prendre! Ma sœur, voulez-vous que je vous dise un bon tour? Je vais la mettre juste à la même place que l'autre, et si nous avons quelque chance, nous aurons là un joli petit piège où notre voleur viendra mordiller et se faire prendre!

Edgworth. — (*A part.*) Nous essaierons, ma foi! et avant que tu sois sorti de la Foire!

Cokes. — Allons, Mistress Grace, ne soyez point mélancolique, je vous en prie, pour ce petit malheur : le chagrin n'y fera rien, ma belle.

Grace. — Oh! je n'y pensais seulement pas, Monsieur.

Cokes. — Je n'avais guère là-dedans que quelques pièces blanches. Au diable soit la bourse! Et peut-être en effet qu'un jour elle emmènera mon voleur au diable! Les choses ont beau aller mal, il me reste encore de l'or pour vous offrir un petit souvenir de la Foire. Il n'y a qu'une chose qui me chagrine, c'est qu'il n'y avait personne ici qui eût l'air d'un coupe-bourse, à moins que ce ne soit Numps!

Waspe. — Comment! Moi! Moi! J'ai l'air d'un coupe-bourse! Têtebleu! Votre sœur, et votre père, et votre mère, toute votre famille sont des coupe-bourses! Et voilà un coquin, qui est le compère des voleurs, et je m'en vais le rosser, pour commencer! (*Il bat Overdo.*)

Overdo. — Retiens ta main, fils de la colère, héritier de la violence! Ne va point, dans ta fureur, ressusciter le jour des Innocents ou la fête du saint Barthélemy français, patron du massacre!

Cokes. — Numps, Numps!

Mrs Overdo. — Master Humphrey! Mon ami!

Waspe. — Ah! c'est vous qui êtes l'orateur de la bande, dites? le patriarche des coupe-bourses, hein? On dit que vous partagez ensemble, Monsieur! Eh bien, partagez ça avec eux! Si vous avez encore votre ardeur de prêcher, je vais vous rafraîchir! (*Il recommence à le battre.*)

Overdo. — Au meurtre, au meurtre, au meurtre! (*Rideau.*)

Acte III, Scène i. — La Foire.

Entrent Knockem *et* Busy.

Knockem. — Oui, Monsieur, je veux suivre vos conseils : je me couperai les cheveux et j'abandonnerai ces « vapeurs » : je vois que le tabac, le rôti de porc, la bière en bouteille, et Whit, et Ursule elle-même, tout cela n'est que vanité!

Busy. — Le porc n'était pas compris dans mes avertissements, mais tout le reste est véritable! Car les cheveux longs sont un insigne d'orgueil, une

bannière, et le monde est rempli de ces bannières, tout plein de bannières! Et la bière en bouteille est une boisson satanique, imaginée pour nous gonfler, pour nous bouffir, en ce siècle de vanité ; comme la fumée du tabac, pour nous maintenir dans la brume et l'erreur ; mais la femme charnelle, celle que vous dénommez Ursula, c'est elle qu'il faut éviter surtout, car elle a sur elle les marques des trois ennemis de l'homme : le monde, puisqu'elle est dans la Foire ; le diable, puisqu'elle est dans le feu ; et la chair, étant ce qu'elle est.

Mrs Purecraft (*entrant*). — Ah ! mon frère Zèle-de-la-Terre ! qu'allons-nous faire ? Ma fille, Win-the-Fight, est reprise d'un accès de désir !

Busy. — Pour remanger du porc ? Il n'y en a plus, n'est-ce pas ?

Purecraft. — Elle veut voir les spectacles de la Foire.

Busy. — Ma sœur, qu'elle fuie promptement l'impureté de ce lieu, de peur d'en partager l'ignominie poissante ! Tu es le siège de la Bête, ô Smithfield, et je te quitterai ! On voit l'idolâtrie poindre de toutes parts en toi !

Knockem (*à part*). — Ah ! le merveilleux hypocrite ! Maintenant qu'il a le ventre plein, il se met à brayer et à ruer, la rosse ! Je vais rentrer et réjouir Ursula en lui contant comment son porc opère : il en a mangé deux et demi pour son compte et bu un plein seau ! Il mange avec les yeux autant qu'avec les dents ! (*Il sort.*)

Leatherhead. — Que voulez-vous, Messieurs ? Tambours, crécelles, poupées.....

Busy. — Silence, publicain profane, avec tes marchandises apocryphes ! Tes cloches, tes dragons, tes chiens de Tobie ! Ton cheval de bois est une idole, oui, une idole, une idole détestable et puante ; et tu es le Nabuchodonosor, l'orgueilleux Nabuchodonosor de la Foire, qui a dressé cette idole pour que les enfants viennent l'adorer à genoux !

Leatherhead. — Pardon, Monsieur : voulez-vous acheter un violon pour compléter votre musique ? (*Rentrent Littlewit et sa femme.*)

Littlewit. — Tiens, Win, regarde et passe ton envie. Voilà un spectacle qui en vaut la peine !

Purecraft. — Oui, mon enfant, à condition de les détester, comme fait notre bon frère, tu peux les regarder !

Leatherhead. — Et que diriez-vous d'un tambour, Monsieur ?

Busy. — C'est le ventre crevé de la Bête, et ton soufflet est son poumon, tes flûtes sont sa gorge, et ces plumes viennent de sa queue, et le fracas de tes crécelles est le grincement de ses dents !

Trash. — Et qu'est-ce que mon pain d'épices, s'il vous plaît ?

Busy. — C'est la pitance qui le redresse. Emporte-moi ton panier de papisme, cette nichée d'idolâtrie, cette légende d'épicerie !

Leatherhead. — Monsieur, si vous ne vous tenez pas tranquille à la minute, vous allez vous faire attraper par les talons pour déranger ainsi la Foire !

Busy. — Le péché de cette Foire m'exalte, je ne puis pas me taire !

Purecraft. — Mon bon frère Zèle !

Leatherhead. — Attendez, je vais vous faire taire !

Littlewit. — Mon ami, je te donne un shilling, si tu y parviens !

Busy (*à Mrs Puregraft*). — Ne me retiens pas, femme ! J'ai été poussé par l'esprit à me trouver ici en ce jour et dans cette Foire, cette Foire impure et détestable, pour protester contre les abus, les ignobles abus, en considération des saints affligés qui sont malheureux, très malheureux, infiniment malheureux, de voir se rouvrir le marché de Babylone, de voir le papisme reparaître sur vos étalages, ici, ici, sur les hauts lieux ! Ne voyez-vous point là Boucles-dorées, la courtisane écarlate, avec sa robe jaune et ses manches vertes ? Et les flûtes profanes, les tambourins résonants ? C'est tout un étal de reliques ! (*Il veut s'emparer des jouets*.)

Littlewit. — Arrêtez, je vous prie. C'est moi qui en ai la garde.

Busy. — Et ce bosquet idolâtre d'images, cette panerée d'idoles, que je veux renverser... (*Il renverse le panier de pain d'épices*.)

Trash. — Ah ! mon Dieu ! mon Dieu ! ma marchandise !

Busy. — Dans mon zèle tout glorieux de s'employer ainsi ! (*Leatherhead revient avec Bristle, Haggise et d'autres agents*.)

Leatherhead. — Tenez, le voici ; emparez-vous, s'il vous plaît, de son zèle. Mais commencez par lui boucher la voix !

Busy. — Tu ne peux pas ; c'est une voix sanctifiée. Je veux crier d'une voix puissante et forte, jusqu'à ce que j'aie abattu l'ennemi profane. Et pour cette cause...

Leatherhead. — Monsieur, il n'y a personne ici qui ait peur de vous ou de votre cause. Vous achèverez votre serment dans les ceps, Monsieur.

Busy. — Oui, je me jetterai sur les ceps, sur les dards du pays. (*Ils s'emparent de lui*.)

Leatherhead. — Qu'on l'emmène !

Purecraft. — Que voulez-vous faire, hommes pervers ?

Busy. — Laissez-les faire, je ne les crains pas ! (*Ils sortent*.)

CHAPITRE VI

Les dernières comédies.

Les diverses pièces que nous rangeons sous ce titre s'échelonnent sur un espace de quinze ou vingt ans. *Le Diable est un Sot,* joué en 1616, a été composé quand l'auteur était dans toute la vigueur de sa maturité ; *la Boutique aux Nouvelles*, jouée neuf ans plus tard, en 1625, témoigne encore d'un talent très robuste et très vert. Les trois suivantes en revanche, *la Nouvelle Auberge, la Dame Magnétique* et *le Conte du Tonneau*, ont été écrites entre 1629 et 1633 et se ressentent fort de l'affaiblissement que la pauvreté, l'âge et la maladie ont apporté au poète. Ces diverses productions de sa « muse comique » sont donc très inégales : elles indiquent avec une netteté frappante les étapes successives de son déclin, entre l'apogée triomphale et l'impuissante décrépitude. Dryden a appelé ces dernières comédies les « radotages » du vieux Ben ; je ne sais à combien de pièces il étendait cette impertinente appellation ; mais il serait assez injuste de l'appliquer aux deux premières. Elles marquent dans la carrière de Jonson comme une période intermédiaire entre la grandeur et la décadence, où la balance est à peu près égale entre les qualités et les défauts. Dans les trois suivantes au contraire, ceux-ci l'emporteront, je le reconnais ; j'espère montrer néanmoins qu'elles ne sont pas entièrement dépourvues d'intérêt. Jonson avait reçu de la nature le don précieux de se renouveler ; aucune de ses comédies ne ressemble à l'autre. et l'on dirait vraiment que l'auteur a fait la gageure de ne jamais se répéter. A coup sûr, les qualités sont les mêmes, si elles sont plus rares ; et les défauts. s'ils sont plus nombreux, ressemblent fort à ceux que nous avons notés ; mais ils sont mélangés, pour ainsi dire, en des combinaisons nouvelles, et nous aurons au moins pour chacune des pièces qui nous restent à étudier le plaisir inattendu de la nouveauté. Il convient d'en savoir gré au poète au début d'un chapitre où nous aurons le regret de lui adresser bien des critiques. Heureusement, pour compenser celles-ci, nous aurons à rendre

compte en terminant d'un fragment inachevé qui a été trouvé dans ses papiers après sa mort. *Le Triste Berger*, dont la date est incertaine (on hésite entre 1615 et 1636), n'est pas à proprement parler une comédie : c'est une façon de pastorale. Mais l'élément comique y tient assez de place pour que nous l'étudiions ici ; et les qualités poétiques et pittoresques qui s'y révèlent nous rappelleront ses meilleures années.

I

La première pièce de ce dernier groupe a un titre assez énigmatique : *le Diable est un Sot*[1] ; nous l'expliquerons tout à l'heure. Composée deux ans seulement après *Bartholomew Fair*, elle est loin d'être médiocre et de marquer dans le talent de notre auteur un brusque affaissement. Pourtant, s'il y a un mérite que nous ayons eu plus souvent à louer chez lui, c'est à coup sûr l'art de bien composer, de combiner ingénieusement une intrigue ; et c'est par là surtout, chose étrange, que pèche la comédie que voici. On y rencontre quantité de personnages très vivants ; on y trouve de jolies scènes de comédie, dont l'une au moins digne de Molière, et d'amusantes scènes de farce qui rappellent assez la manière de Plaute ; on y admire même une scène, ou plutôt un monologue de grande allure,

1. La pièce a été jouée en 1616 par les « King's Servants » à Blackfriars. Nous ignorons si elle eut du succès. Elle a été publiée pour la première fois par Jonson lui-même en 1631 : dans le folio de 1640 elle vient après le *Staple of News* et se trouve paginée de 91 à 170. Elle a comme épigraphe le vers d'Horace :

Ficta voluptatis causa sint proxima veris.

M. Fleay se fonde sur ces mots pour déclarer qu'elle est remplie d'allusions personnelles (*B. Chron.*, I, 382-3), mais ses attributions sont fort sujettes à caution. J'ai déjà signalé (pp. 118-9) son hypothèse relative à Mrs Fitzdottrel qui serait lady E. Hatton, dont Jonson aurait été amoureux ; d'où il conclut que Wittipol est Jonson lui-même. Poursuivant sa théorie, il identifie Fitzdottrel avec le mari de lady Hatton, Sir E. Coke, qui passait pour un vilain jaloux et qui dans l'affaire Overbury avait adopté la doctrine des sorcières. Il ajoute même que la pièce avait été composée à la fin de l'année, après la chute de Coke (novembre), car « Jonson était toujours prêt à attaquer les puissants tombés » : injure gratuite et démentie par tout ce que nous savons de son caractère, démentie implicitement par Fleay lui-même cinq lignes plus bas ; puisque Meercraft est, suivant lui, Sir Giles Mompesson, qui fut fait chevalier le 1er novembre 1616 ; et de toutes ces attributions, c'est de beaucoup la plus probable. Il prétend aussi que Plutarchus Gilthead représente Edmond Howes, qui continua la *Chronique* de Stow : ceci est assez douteux. L'épigraphe de la comédie est, pour moi, une simple maxime d'art réaliste.

où la satire touche au lyrisme et fait presque songer au grand Aristophane ; on y reconnaît enfin le même talent d'expression, le même art, non point subtil, mais puissant pour tourner le vers. Mais il y a moins d'habileté ou de bonheur, dans l'invention et l'agencement de l'intrigue : nous allons voir qu'elle est pénible à suivre, bien qu'elle ne soit pas des plus compliquées.

Elle se compose de deux intrigues, assez maladroitement raccordées. La première histoire est celle du diablotin Pug, qui obtient de son maître Satan l'autorisation d'aller passer un jour sur la terre pour y éprouver ses talents et qui, une fois revêtu de la forme humaine, accumule sottises sur balourdises et se rend ridicule de toutes les façons : d'où le titre. L'autre est celle du bourgeois Fitzdottrel, bête, avare et méchant, qui sera la dupe de deux escrocs, spéculateurs adroits de l'humaine vanité ; et de Mrs Fitzdottrel, sa femme et sa victime, qui sera sauvée de son despotisme imbécile par l'heureuse intervention d'un jeune homme épris de sa beauté, mais qu'elle sait réduire au platonisme par la persuasion de son éloquence. L'auteur suppose que Fitzdottrel, curieux de tous les moyens de grossir son avoir, a une bizarre passion pour les diables : il accueillera donc avec ravissement les services de Pug, que Satan a eu soin d'adresser chez lui. C'est par cette circonstance, légèrement invraisemblable, que les deux intrigues sont réunies.

A la première scène nous voyons arriver Pug, affublé du corps d'un voleur qu'on vient de pendre à Tyburn, et de vêtements anonymes, trouvés près de là sans emploi. Lorsqu'il a décliné son nom et sa race, Fitzdottrel l'admet avec empressement à son service et lui confie le soin de surveiller sa femme, dont il est follement jaloux. Or justement sa jalousie va être mise à une rude épreuve, car voici venir un revendeur de ses amis, le sieur Engine, chargé par un certain Wittipol d'une proposition bizarre autant qu'alléchante. Il s'agit d'autoriser ce dernier à causer un quart d'heure, pas davantage, avec la jolie Mrs Fitzdottrel, en présence de son mari, moyennant quoi il cédera à celui-ci son manteau neuf, un manteau magnifique ! L'avarice est plus forte que la jalousie, et notre homme accepte, comptant bien d'ailleurs empêcher sa femme de répondre un seul mot aux paroles de l'impertinent. Celle-ci consent, non sans regimber, à se prêter à l'aventure, et nous la voyons écouter dans un profond silence les spirituelles et poétiques déclarations du beau Wittipol (acte I). Mais, si elle a subi l'affront

sans rien dire, elle ne laisse pas de s'indigner à part soi et songe à se ménager une revanche. Elle fait donner par Pug en termes couverts un rendez-vous à Wittipol, où le petit diable ne voit que du feu : il croit même Wittipol évincé et veut pousser sa pointe ; mais il se fait rabrouer par la femme et rosser par le mari. Cependant Wittipol se rend à cette « assignation » ; c'est dans la chambre de son ami Manly, qui donne précisément en face des fenêtres de la dame ; et nous le voyons en effet prodiguer à Mrs Fitzdottrel toutes les marques d'affection que la largeur de la rue autorise[1], quand survient le mari ! Il a été prévenu par Pug, qui voit là une occasion de se rapatrier avec son maître et qui ne songe pas, le petit sot ! qu'il va détruire dans l'œuf l'œuvre d'enfer qui se tramait. Fitzdottrel survient donc furieux, emmène sa femme et provoque son insulteur (acte II). Quelle sera la suite du roman ?

Il se trouve que Fitzdottrel est tombé aux mains de deux escrocs, grands inventeurs de projets et de monopoles, qui le font cracher au bassinet, sous couleur d'en faire un duc ; et sa vanité éblouie le rend plus bête encore qu'il n'a accoutumé d'être naturellement. Tout le troisième acte, un peu long d'ailleurs, nous le montre aux prises avec ces chevaliers d'industrie qui le grugent sans vergogne. Le valet ne reste pas d'ailleurs en retard sur son maître ; et le malheureux Pug se voit subtiliser, par la ruse la plus grossière, la bague que Fitzdottrel l'avait chargé de remettre à lady Tailbush (acte III). Cette lady Tailbush est une autre victime de Meercraft le *projecteur* ; elle aussi donne de l'argent, qui devrait faire aboutir un projet des plus avantageux, mais qui n'a fait jusqu'ici la fortune que du seul aventurier. C'est chez cette dame que Fitzdottrel doit mener sa femme pour y faire ses débuts de future duchesse ; elle y rencontrera une belle Espagnole, qui se chargera de la former aux belles manières, les façons des pays étrangers faisant toujours prime au marché de Vanity Fair. Meercraft voulait faire jouer le rôle de l'Espagnole par un jeune acteur, Wittipol a proposé de s'en charger pour rien ; et nous le voyons paraître sous ce déguisement qui d'ailleurs lui sied à merveille. Il compte par là se ménager avec sa belle un rendez-vous moins dangereux que le premier, et il arrive aisément à ses fins. Mais, par un revirement imprévu, Mrs Fitzdottrel,

1. La rue devait être assez étroite, puisqu'on trouve dans le texte du folio les indications suivantes : « *Here he grows more familiar in his courtship* », ou : « *Plays with her paps, kisses her hands, etc.* » G.-C., II, 237.

dès qu'ils sont seuls, se révèle à nous comme une très honnête femme, et faisant un appel éloquent à ses sentiments les plus nobles, l'adjure de lui prêter secours contre son mari, qui non seulement la prive de tout, mais dilapide sa dot en folles entreprises. Justement le hasard vient leur en mettre le moyen entre les mains. Fitzdottrel, toujours dupe des tours de Meercraft, a fait un fidéicommis de sa fortune, le duel qu'il s'est mis sur les bras rendant cette mesure nécessaire, à ce qu'on lui dit ; en dépit de Meercraft, il veut remettre le dépôt à la belle Espagnole, dont il s'est épris fort à propos ; et Wittipol, une fois possesseur du précieux parchemin, découvre qui il est, et ce qu'il est, à la grande confusion de tous, dupeurs et dupés ! (Acte IV.)

La pièce pourrait s'arrêter ici ; mais le titre nous oblige à nous informer du sort du malheureux Pug. Or voici la triste issue de sa terrestre aventure. Les habits qu'il a dérobés se trouvent appartenir précisément au page de lady Tailbush, qui les avait dépouillés en galante aventure et qui, regagnant la maison à la nuit tombante, les retrouve avec étonnement sur le dos de Pug. Celui-ci essaie vainement d'attendrir son maître, désabusé sur son compte par tant de sottises qu'il l'a vu commettre ; et il se voit jeté en prison, où Satan ne tarde pas à venir le délivrer. Meercraft d'autre part, toujours audacieux, n'a pas voulu se tenir pour battu. Il a catéchisé Fitzdottrel et fait venir le magistrat pour lui prouver que le malheureux est possédé du démon et victime des maléfices de sa femme. Fizdottrel joue assez bien son rôle de démoniaque, jusqu'au moment où l'on vient annoncer au juge la mystérieuse disparition du petit Pug. Alors, sans qu'on sache pourquoi, probablement parce que la pièce doit finir et finir gaiement, Fitzdottrel avoue son imposture. On rit de lui, on se moque du juge ; et pour que rien ne vienne attrister le dénouement, on abandonne les deux escrocs aux inspirations de leur conscience, qui s'éveillera peut-être un jour au remords (acte V).

Cette dernière scène est assurément de bouffonnerie pure ; mais c'est non moins assurément la plus remarquable de toute la pièce. Ce n'est pas seulement une invention burlesque, destinée à amuser le spectateur, comme par exemple la cérémonie du *Malade Imaginaire* ; ce n'est que l'imitation trop exacte d'une scène ridicule, qui s'était passée plusieurs fois au moins dans la réalité et qui était pour la raison humaine une véritable honte. On a peine à se figurer

aujourd'hui à quel point de crédulité pouvait descendre l'ignorance populaire ! La foule en Angleterre, plus encore peut-être qu'en France, croyait alors aux sorcières et à toutes sortes de diableries. Au lieu de l'éclairer, il se trouvait des gens pour spéculer sur ces instincts obscurs, de manière à en tirer de l'argent ou je ne sais quelle louche influence. Des faits récents et trop fameux venaient de montrer à l'œuvre ces charlatans de religion. Les Jésuites étaient d'ailleurs aussi coupables de cette prédication frauduleuse que les ennemis de Jonson, les Puritains. En 1598, un de ceux ci, nommé Darrel, qui prêchait à Mansfield et qui s'était rendu célèbre pour avoir exorcisé à Burton un enfant possédé du démon, avait été trahi par son complice, Somers de Nottingham, et envoyé en prison. Quelques années plus tard, un certain Thomas Harrisson, plus connu sous le nom du « garçon de Norwich », avait été exploité par ses parents comme possédé. Et quatre ans après la pièce de Jonson, en 1620, les Jésuites à Bilson recommençaient la même imposture. Mais combien de fois aussi la fraude n'était-elle pas découverte et profitait-elle à ses inventeurs ! Que de fois aussi se terminait-elle par la mort d'une pauvre vieille, ignorante et à moitié folle, qu'on brûlait comme ensorceleuse [1] ! Le vigoureux bon sens de Jonson se révolta contre ces tragiques folies et voulut essayer de les déraciner de l'esprit public. Il s'y prit en poète comique et se contenta de nous exposer les simagrées ridicules qui accompagnaient d'ordinaire ces jongleries sinistres et qui retombaient sur le nez du public trop crédule. Le détail que j'ai donné plus haut montre qu'il ne réussit pas plus à guérir la foule que le Dr Harsnet ou le Dr Morton par leurs doctes dissertations. Mais peut-être sa pièce a-t elle été pour quelque chose dans le progrès des idées et des mœurs qui fait qu'aujourd'hui ceux qui croient encore aux sorciers n'osent plus du moins les brûler. En tout cas, lue à la lumière de ces quelques faits historiques, cette scène grotesque revêt un aspect nouveau de hardiesse et d'indignation ; et l'exécution, qui est ingénieuse et plaisante, rappelle Aristophane et Lucien. On y voit le subtil Meercraft apporter à Fitzdottrel du savon qui fera écumer sa bouche, des coquilles de noix garnies d'étoupe enflammée qui simuleront le feu d'Enfer, un

1. C'est ce qui était arrivé à Burton en 1598, où une malheureuse, Alice Goodridge, avait été accusée de maléfices contre l'enfant prétendu possédé et n'avait échappé à la potence qu'en mourant dans sa prison. Cf. G.-C., II, 263-4, 266-7.

soufflet et un ventre postiche qui se gonflera au bon moment, une souris qui sera censée s'échapper de son corps. On entend le pauvre ensorcelé marmonner des mots sans suite ou répéter docilement des bribes de français, d'espagnol ou de grec qu'on lui a enseigné cinq minutes avant; et l'on ne peut s'empêcher de songer avec un malaise, tout en riant de ces ruses grossières, qu'elles suffirent à jeter l'épouvante dans l'âme de bien des générations.

C'est malheureusement la seule scène parfaite qu'il y ait dans la comédie. M. Swinburne fait grand éloge de la première scène de l'acte IV, jusqu'à trouver des traits dignes de Molière dans le dialogue entre ces deux pécores de lady Tailbush et lady Eitherside. Cela est vrai peut-être, et ces deux silhouettes de mondaines frivoles, coquettes et ambitieuses à leur façon, sont croquées d'un crayon vif et spirituel; malheureusement leurs meilleures répliques sont noyées dans un assommant fatras C'est d'abord l'escroc Meercraft qui leur développe longuement un de ses projets mirifiques, le monopole des cure-dents, puis Wittipol, déguisé en dame espagnole, qui leur fait avec une science impeccable un véritable cours de parfumerie. On dirait que Jonson a deux génies à son service, dont l'un lui souffle à l'oreille ses inventions les meilleures, mais qui parvient seulement à se faire entendre quand l'autre est las de crier. Il semblait brouillé avec ce mauvais génie depuis quelque dix ans, le voici qui reprend son crédit, il aura bientôt reconquis la prépondérance.

Il y a donc infiniment de talent dans cette pièce, et une maladresse inouïe. La scène qui ouvre le second acte, où Meercraft expose pour la première fois à ce nigaud de Fitzdottrel tous les merveilleux projets qui feront demain sa fortune, pouvait être des plus amusantes. C'était une heureuse idée de mettre en scène les inventeurs de monopoles, qui avaient tant de succès à ce moment et qui n'étaient pour la plupart que des filous vulgaires. Mais l'exécution chez Jonson n'est pas toujours à la hauteur du sujet. Avec quelques traits excellents, de l'esprit le meilleur, le discours du charlatan manque un peu d'éclat, de brio, et l'on ne peut s'empêcher de regretter qu'il n'ait pas laissé exploiter cette idée par son ami Fletcher. J'en dirai autant de la scène du premier acte, où Fitzdottrel amène Wittipol à sa femme après l'étrange marché que l'on sait. Cette scène assez invraisemblable voulait être traitée avec une légèreté de main que Jonson n'avait pas reçue en partage; il fallait beaucoup

d'esprit et de fantaisie pour sauver la situation, pour nous faire oublier la donnée en occupant notre attention par le détail de la forme[1]. Jonson n'a pas su, il ne pouvait pas le faire; et l'on en vient à se demander par quelle aberration le plus réaliste des comiques a osé une entreprise aussi contraire à son génie. Il fallait, pour y réussir, l'imagination capricieuse et la versification pittoresque d'un Banville; son style plein et dru, son éloquence solide et noble, n'arrivent pas à en tenir lieu.

L'invraisemblance de la donnée initiale rejaillit aussi sur les caractères, car tout se tient; les deux principaux personnages, Mr. et Mrs. Fitzdottrel, sont à cet égard tout à fait malheureux. Je sais bien que Jonson n'a jamais su peindre une figure de femme, mais il a dépassé dans le portrait de celle-ci les limites de l'invraisemblance. Gifford trouve que la pauvre femme a un caractère bien soutenu; il était d'humeur indulgente le jour où il a formulé ce jugement bizarre! La vérité est qu'on n'en vit jamais de plus incohérent. Au premier acte, elle ne dit pas grand'chose, puisqu'après avoir protesté par deux ou trois petites phrases contre la ridicule tyrannie de son mari, elle se soumet fort docilement au silence qu'on lui impose, et qu'elle écoute sans ouvrir la bouche l'ingénieuse comédie de Wittipol. Cette attitude passive et cette obéissance vite résignée ne nous donnent pas une haute idée de son caractère, de son esprit surtout; et nous sommes très surpris de la voir à l'acte suivant donner à mots couverts, et fort ingénieusement, ma foi! un rendez-vous à son galant admirateur. Une fois au rendez-vous, elle s'y comporte galamment, j'entends avec une grande coquetterie et beaucoup de complaisance; il est vrai qu'elle dit peu de choses (les femmes de Jonson ne sont guère bavardes), mais les paroles de Wittipol impliquent certaines privautés de geste, qu'une femme un peu renchérie ne permettrait pas. Je ne dis pas que nous l'en estimions davantage, mais nous ne la jugeons plus de la même façon. A l'acte suivant elle ne paraît point; au quatrième, c'est un personnage tout différent. Seule au milieu du bourdonnement de sottises, qui vole à travers le salon de lady Tailbush, elle manifeste par son silence son jugement et son dédain; et lorsque Wittipol l'emmène

1. L'idée de la scène n'est pas d'ailleurs de l'invention de Jonson : elle est tirée d'une histoire de Boccace, *Décaméron*, III, 3. Cf. Koeppel, *Quellen-Studien, etc.*, p. 16.

en un lieu écarté, sous couleur de lui enseigner la politesse castillane, on peut se demander ce qui va en sortir, si Mrs. Fitzdottrel est la femme indolente et coquette que nous avons vue dans les premiers actes, ou la personne raisonnable que nous avons cru deviner dans la dernière scène. Elle parvient à triompher par un noble discours des ardeurs du beau cavalier; mais je ne sais comment l'auteur, mis au pied du mur, s'y serait pris pour concilier les divers aspects de ce caractère; il aurait été bien forcé de reconnaître que les nécessités de son intrigue en étaient l'unique loi.

Que dire maintenant de Fitzdottrel? C'est encore des deux le plus surprenant! Le caractère de la femme est composé d'éléments réels et vraisemblables, qui jurent seulement d'être rapprochés; celui du mari se résume en quelques traits bizarres qui n'ont d'existence que dans l'imagination du poète, ou plutôt il y a en lui deux personnages, l'un fantastique, l'autre assez vivant. C'est en principe un sot, un de ces personnages qui semblent n'avoir été mis au monde que pour être bernés par le premier coquin venu et que Jonson excelle à peindre. Celui-ci ne dépare pas la collection. Le malheureux est tombé dans les mains d'un charlatan qui prétend faire sa fortune (celle de Fitzdottrel, j'entends) par toutes sortes de projets merveilleux, dont son cerveau accouche avec une admirable facilité. Il rêve de brevets et de monopoles, qui lui permettront de fournir de cure-dents toute l'Angleterre, de faire du vin avec des raisins secs, ou de conquérir sur les marais des terres labourables, toutes choses par parenthèse qui n'étaient pas en soi si ridicules, mais que notre poète, et beaucoup de ses contemporains sans doute, regardaient comme d'étranges folies. Notre homme se laisse prendre aisément à tous ces mirages; il veut devenir très riche, acheter un duché, aller à la Cour; et pour acquérir cette grande fortune, il en viendra peu à peu à se ruiner. Inutile de raconter les tours ingénieux qu'imaginent les autres pour lui soutirer de l'argent. Toute cette partie du rôle est excellente. Rien non plus n'est si amusant que Fitzdottrel dans le monde, chez lady Tailbush; sa sottise pleine d'assurance et la méprisante pitié qu'il montre pour sa femme font une comédie exquise qui rappelle M. Jourdain. Que cet imbécile soit aussi un mari ridicule, ou risque fort de le devenir, cela n'est pas pour nous étonner; qu'il le redoute et soit très jaloux de sa femme, cela même est possible; que sa cupidité cependant soit plus forte que sa jalousie, passe encore! Mais que sa soif de l'or lui fasse con-

sentir à l'étrange marché que j'ai dit plus haut, nous ne saurions le croire. Nous avons vu, il est vrai, le barbier Corvino, autre mari jaloux, consentir à bien d'autres choses; mais c'était pour un héritage, l'héritage du riche Volpone! Ici quel est le prix de cette complaisance? Un manteau, neuf, il est vrai, et magnifique : c'est à peine croyable! Le poète, pour l'excuser, pour expliquer la chose, prétend malicieusement que c'est pour aller au théâtre, se pavaner sur la scène parmi les galants. Il a vu la difficulté et cru s'en tirer par une épigramme; mais elle reste entière et nous demeurons incrédules. Il a été plus loin encore : il a voulu nous imposer une fable encore moins vraisemblable. Il suppose que son Fitzdottrel porte un intérêt singulier au diable et à tout ce qui le concerne. On affirme que beaucoup de gens à cette époque (et même il en existe encore, à ce qu'on dit) nourrissaient pour ce personnage une maladive curiosité. Mais ces gens-là, s'ils espéraient le voir, c'était dans les ténèbres de la nuit, dans le mystérieux décor d'un cabinet de magicien ; jamais ils n'ont pensé le rencontrer dans la rue, sous le costume d'un de leurs semblables ; et si Fitzdottrel est capable d'une pareille confiance, c'est qu'il est à moitié fou. Après tout, je ne jurerais pas qu'il n'y ait eu du temps de Jonson quelques malheureux atteints de cette funeste manie, mais c'étaient des exceptions pitoyables, et à ce double titre, elles ne devaient pas fournir le sujet d'une comédie. C'était donc sensiblement dépasser les limites de la vraisemblance que de doter le pauvre Fitzdottrel de ce ridicule supplémentaire. Et pourquoi en vérité? Pour rattacher l'une à l'autre ces deux intrigues, dont l'une aurait si bien pu être supprimée. La pièce n'existerait-elle pas moins dans ses grandes lignes, si Pug restait tranquillement chez lui, dans son Enfer, au lieu de venir ici-bas mêler ses petites sottises aux grandes folies des humains? Au fond, je crois que c'est cette antithèse, plus ou moins nouvelle, qui fait la seule raison d'être de ce naïf diablotin ; mais la manière dont elle est traitée et le plaisir qu'elle nous procure ne justifient peut-être pas tant d'invraisemblances.

Il n'y a rien à dire des autres personnages, dont le rôle a moins d'importance : chacun a son caractère, mais un caractère très simple, celui de sa fonction. Pug est un brave petit démon, sans malice et sans défense ; Meercraft, le flibustier, est spirituel et rusé ; Everill, son compère, est également spirituel et non moins rusé ; Manly et Wittipol, les deux « honnêtes gens » de la pièce, sont des *gentlemen*

modèles, avec l'un plus d'esprit, l'autre de caractère. Rien à ajouter non plus sur les femmes, lady Tailbush ou lady Eitherside. Il convient seulement de signaler le type amusant du bijoutier Gilthead, qui pratique l'usure, comme faisaient alors ses pareils, « pour que son fils devienne un gentleman ». On nous fait assister à une querelle entre eux, où le jeune homme essaie de retenir son père dans cette voie dangereuse, et qui est une des plus amusantes, des mieux réussies de la pièce.

Maintenant ce qu'il y a vraiment de plus remarquable dans la comédie, c'est le talent de l'écrivain. Si *le Diable*, au point de vue dramatique, est un peu languissant, au point de vue proprement littéraire, il est admirable. Remarquez que voici longtemps que nous n'avons parlé du style de Jonson, et pour cause : c'est que dans ses quatre dernières comédies, et déjà dans le *Poetaster*, la matière dramatique était si abondante que l'auteur n'avait pas le loisir d'intercaler dans son dialogue des morceaux choisis. A part certains développements renouvelés des Latins et des Grecs, au début de *la Femme silencieuse*, et d'ailleurs découpés en conversation ; à part certains discours poétiques de l'érudit sir Epicure et du non moins érudit Volpone, nous n'avions pas eu l'occasion de louer l'écrivain pour pallier les fautes du dramatiste. Nous voici revenus à cette nécessité pénible : *le Diable*, il faut l'avouer, est une comédie mal faite et ennuyeuse, mais elle est admirablement écrite : on est embarrassé seulement pour en donner des preuves. Je pourrais citer les deux déclarations de Wittipol à Mrs Fitzdottrel, qui sont, la première surtout, remplies d'élégance et d'esprit, ou le plaidoyer de Mrs F. qui est d'une incomparable noblesse. Je préfère prendre le discours de Satan au début de la pièce, qui est plus original pour le fond, et écrit dans la manière vigoureuse qui caractérise notre poète. Nous pourrons ainsi entrevoir cette figure épisodique que Jonson a su évoquer avec plus de bonheur qu'il n'en a d'ordinaire dans le royaume de la Fantaisie.

*
* *

Acte I, Scène i. — Entrent Satan et Pug.

Satan. — (*S'esclaffant.*) Hoh ! Hoh ! Hoh ! Hoh ! Hoh ! Hoh ! Hoh ! Hoh ! | Sur la terre ! Et pourquoi sur la terre, petit esprit sot ? | Que veux-tu donc faire sur la terre ?

Pug. — Pour cela, grand chef, | les circonstances en décideront. Je ne demande que mon mois ; | c'est un droit pour tous les petits cadets de diablerie ; | dans ce délai, la cour d'Enfer aura de mes nouvelles, | qui pourront me gagner peut-être une prolongation.

Satan. — Et pourquoi ? Pour avoir rendu boiteuses une vache ou deux, | pour être entré dans une truie en lui faisant rejeter sa portée, | ou pour avoir fait buter la jument d'une vieille marchande, entre ici et Tottenham ? Tels étaient jadis, Pug, | vos principaux exploits. Vous avez aujourd'hui quelque dessein, | pour faire tourner l'écume d'un baril de bière, | ou pour empêcher le beurre de se faire dans la baratte, | malgré la corde de la bonne femme, ou sa broche brûlante ! | Ou bien il doit y avoir quelque commère du côté de Kentish Town | ou de Hogsden, que vous voulez faire pendre comme sorcière, | parce qu'elle ne veut pas vous laisser faire vos farces ; | et vous voulez aller chez les bourgeoises aigrir la crème du dimanche, | afin qu'on puisse l'accuser et qu'elle se voie condamnée | par le jury de Middlesex, à la grande satisfaction | de leurs amies offensées, les ménagères londoniennes, dont les dents en furent agacées ! Démon imbécile ! | Reste donc à ta place, connais mieux tes forces, n'essaie pas de sortir | du rayon de ton activité ; tu es un diable trop borné, Pug, pour qu'on te lâche | en ces régions, et qu'on se fie à toi pour une affaire, | qui peut intéresser notre renom sur terre. Ce n'est pas | un travail pour tout le monde. Le gouvernement d'Enfer doit regarder | qui il emploie, au point de vue de la réputation, | ici autour de Londres Vous feriez, je crois, | un agent suffisant pour envoyer en Lancashire, | ou dans certaines parties du Northumberland, | encore à condition d'avoir des indications précises !

Pug. — O chef, | mon chef aimé, vous ne savez pas ce que j'ai en moi ! | Eprouvez-moi seulement une semaine, une quinzaine, | et prêtez-moi rien qu'un Vice, pour l'emmener avec moi, pour jouer quelques bons tours là-bas avec un compère, | et il en sortira, vous le verrez, bien plus | que vous n'imaginez, mon chef précieux !

Satan. — Quel Vice ? De quel genre le désires-tu ?

Pug. — Hé ! N'importe lequel ! Fraude, | ou bien Cupidité, ou Dame Vanité ou l'antique Iniquitas !

Satan. — Je vais t'appeler celle-ci. (*Ici paraît Iniquitas, le bouffon des anciennes moralités, qui fait mille gambades et propose à Pug ravi une visite aux divers quartiers de la Capitale et aux vices qui habitent chacun. Satan finit par l'interrompre* :)

Satan. — Paix, radoteur ! Et toi, l'ignorant, qui l'admires si fort, | es-tu l'esprit que tu parais ? Es-tu assez sot pour choisir | un Vice de cet acabit pour avancer la cause de l'enfer, | dans l'état où est le vice aujourd'hui ? Te souviens-tu du numéro de l'année présente ? Seize cent seize ! | Si ç'avait été quinze cent, | alors chaque grand homme avait son Vice auprès de lui, | dans sa longue robe, et son sabre de bois à la main ; | alors, celui que vous avez choisi aurait pu faire avec son grand chef | ce que la plupart de ses gens savent faire aujourd'hui. Mais, Pug, | étant donné le temps présent, qui donc vous recevra ? | Dans quelle compagnie irez vous ? A qui vous mêlerez-vous? | Où peux-tu l'emmener, sinon dans les tavernes, | pour monter sur un

escabeau, avec une guimbarde, | et faire concurrence à Cokely | près des bons bourgeois ? | Mais il ne sera jamais admis aux endroits où Vennor fréquente! | Peut-être pourra-t-il, à la fin d'un dîner de shériff, | sauter sur une table, en fredonnant une ballade, | et faire un plongeon d'allemand dans la crème, | si bien que Madame la Mairesse et ses sœurs éclateront de rire, | à faire glisser leurs chaperons sur leurs épaules ! Mais | ce n'est point là ce qui réussira, ce sont d'autres choses, | que l'on reçoit comme vices aujourd'hui, sur la terre ; | des choses plus fortes et plus nouvelles ! et on en change à toute heure ! | Ils les mènent comme leurs chevaux, à leur casser les pattes, | et ils nous arrivent ici, en Enfer, par légions entières, | chaque semaine, éreintés ! Nous essayons toujours d'en produire | et d'en élever de nouveaux ; mais ils n'y résistent pas ! Quand ils arrivent là-bas, ils nous les retournent, | et l'on craint bien qu'ils ne s'en procréent une race à eux, | pour remplacer la nôtre ! Notre espèce et notre métier | vont décroître subitement, si nous ne l'empêchons. | A moins que ce ne soit pour un vice de qualité | ou de mode, ils ne s'adressent plus à nous ! Les charretiers | ont adopté l'empois jaune, les ramoneurs | se sont mis au tabac et aux spiritueux, rhum, | meath, obarni ! Nous devons donc choisir | aujourd'hui des vices extrêmement subtils, | si nous en envoyons, pour maintenir notre crédit ; et non pas de ces Iniquités surannées ! Retournez-vous-en, | Monsieur, retournez tisser vos cordages de sable ; | vous n'êtes pas fait pour ces mœurs, ni pour ces temps-ci ! | Ils ont leurs vices là-bas, qui ressemblent fort aux vertus ; | impossible de les distinguer par la moindre différence. | Ils portent les mêmes habits, mangent les mêmes plats, | dorment aux mêmes lits, ont les mêmes voitures, | (et très probablement des voitures à quatre chevaux !) que les meilleurs des hommes et des femmes ! Les robes de drap d'or, | les jarretières et les pompons à cent livres la paire, | les bas brodés, les chemises à dentelles, | sont maintenant des marques plus certaines de luxure et d'orgueil | qu'elles ne furent jamais de noblesse vraie ! (*Iniquitas s'en va.*) | Mais puisque vous brûlez, Pug, d'un tel désir de rendre quelque service à la République d'Enfer, | je consens que vous preniez un corps | pour aller sur terre visiter les hommes, une journée ! | Mais il vous faudra prendre un corps tout fait, Pug; | je ne puis vous en créer ; et vous ne pouvez pas vous en former un d'aérien, vous deviendrez sujet à toutes les impressions de la chair que vous revêtez, | autant que le veut l'humaine faiblesse ! Or ce matin, | on vient de pendre à Tyburn un beau coupeur de bourses ; | son âme est envolée : vous pouvez occuper son corps. | Pour des habits, usez de votre crédit auprès du bourreau, | ou faites-vous fournir par notre tribu des fripiers ; | puis vous verrez ce que votre subtilité peut faire | avec ce corps et ces organes ; vous chercherez parmi l'humanité (les vices ne sauraient vous y manquer, et donc vous n'avez pas besoin d'en emmener avec vous !) | et suivant le récit que vous nous ferez en rentrant ce soir, | si vous nous paraissez avoir bien mérité de l'Etat, | nous vous donnerons la confiance et l'emploi dont vous serez digne !

Acte V, Scène v. — Une chambre dans la maison de Fitzdottrel.

On aperçoit Fitzdottrel dans son lit ; autour de lui Lady Eitherside, Tailbush, Ambler, Trains et Pitfall. Entrent Sir Paul Eitherside, Meercraft et Everill.

Sir Paul. — C'est bien la conspiration la plus curieuse | dont j'ai jamais ouï parler.

Meercraft. — Monsieur, ils lui ont donné des potions, | pour le rendre amoureux de cette dame inauthentique . ..

Everill. – Juste au moment où le contrat devait être remis !

Meercraft. — Et c'est là que la sorcellerie commença à paraître, car aussitôt | après il eut un accès....

Everill. — De rage tout d'abord, Monsieur ; mais vous voyez où il en est maintenant !

Lady Tailbush. — Mon bon sir Paul, venez le voir et punissez les imposteurs !

Sir Paul. — C'est bien pourquoi je suis venu, Madame.

Lady Eitherside. — Madame ! Laissez donc Monsieur Eitherside.

Sir Paul. — Entendez-vous là-bas ? | Faites venir le commissaire, je veux l'avoir ici : | c'est le représentant du Roi. Amenez-nous aussi quelques citoyens | honorables ; il faut que tout se fasse au grand jour, consciencieusement !

Meercraft. — Oui, Monsieur ; faites aussi venir sa femme !

Everill. – Et les deux sorciers, bien entendu ! (*Sort Ambler.*)

Lady Tailbush. — Je la prenais vraiment pour une dame, j'en aurais juré; vous aussi, n'est-ce pas, Eitherside ?

Lady Eitherside. — Oui certes, aussi vrai qu'il fait jour, Tailbush !

Lady Tailbush. — Et l'autre pour un très civil gentilhomme.

Everill. — Mais vous savez, Madame, ce que j'avais dit à Votre Honneur.

Lady Tailbush. — Maintenant je le vois. | J'allais justement leur offrir un banquet, | quand j'aurais eu fini de dresser ce garçon, | Devile, le valet du gentilhomme !

Meercraft. — Qui est tout bonnement un voleur, Madame, | celui qui a dépouillé votre écuyer, messire Ambler, | ce matin précisément !

Lady Tailbush. — Comment !

Meercraft. — Nous en reparlerons tantôt.

Fitzdottrel. — (*L'accès commence.*) « Donnez-moi de l'ail, de l'ail, de l'ail, de l'ail ! »

Meercraft. — Ecoutez le pauvre gentilhomme, comme il est torturé !

Fitzdottrel. — « Ma femme est une catin, je ne veux plus l'embrasser jamais ! — Et pourquoi ? Ne peux-tu pas être cocu tout aussi bien qu'un autre ? Ha ! Ha ! Ha ! Ha ! Ha ! Ha ! »

Sir Paul. — C'est le Diable qui parle et qui rit en lui.

Meercraft. — Croyez-vous, Monsieur ?

Sir Paul. — Je fais mon devoir consciencieusement

Fitzdottrel. — « Et le Diable n'est-il pas de bonne compagnie ? Oui, certes ! »

Everill. — Ecoutez, Monsieur, comme sa voix change !

Fitzdottrel. — « Et partout où il met la tête, un cocu,

« Si ses cornes sont dehors, est le vrai compagnon du Diable ! »

Meercraft. — Voyez cette écume à sa bouche !

Everill — Et comme il enfle !

Lady Eitherside. — Mon Dieu, qu'a-t-il donc-là, sur le ventre, qui monte?

Lady Tailbush. — C'est une étrange chose ; abaissez-la.

Trains et Pitfall. — Impossible, Madame ! il n'y a pas moyen !

Sir Paul. — Ceci est trop flagrant, en vérité !

Fitzdottrel. — « Wittipol ! Wittipol ! » (*Entrent Wittipol, Manly et Mrs Fitzdottrel.*)

Wittipol. — Eh bien ! quelle est cette nouvelle comédie ?

Manly. — C'est quelque invention d'un style inédit !

Meercraft. — Ah ! l'étrange impudence ! Osent-ils ainsi venir contempler leur œuvre ?

Everill. — Et braver la justice ! Voilà les coupables, Monsieur !

Sir Paul. — Ne dites rien !

Meercraft. — Avez-vous remarqué, Monsieur, qu'à leur entrée | il appelait Wittipol ?

Everill. — Sans les avoir vus, notez bien !

Sir Paul. — Assurément je m'en suis bien aperçu ; mais laissez-les faire un moment.

Fitzdottrel. — « Buz, buz, buz, buz ! »

Lady Tailbush. — Hélas ! pauvre Monsieur, quelles souffrances il endure !

Mrs Fitzdottrel — (*Allant vers son mari.*) Fi donc, Monsieur Fitzdottrel ! à quoi riment toutes ces grimaces ?

Fitzdottrel. — « Oh ! Oh ! Elle arrive avec une aiguille et puis me l'enfonce,

puis la retire ensuite et y met une épingle,
et encore, et encore, je ne sais ni où ni comment,
mais ça me pique ici et ça me pique là ! Oh ! Oh ! »

Sir Paul. — Femme, abstiens-toi !

Wittipol. — Eh ! Monsieur, de quoi faire ?

Sir Paul. — Cette œuvre de malice sur un pareil juste !

Wittipol. — Quoi ! tout cela peut vous en imposer ?

Manly. — Vous croyez donc à ces simagrées ?

Sir Paul. — Messieurs, je veux remplir mon devoir | consciencieusement ; c'est une conspiration patente, | une œuvre ténébreuse et diabolique ! Cela me fait horreur !

Wittipol. — Le juge assurément sera de tous le plus ridicule !

Manly. — Tout ceci, Monsieur, est bien étrange !

Sir Paul. — Ne venez pas affronter les autorités avec impudence ; je vous l'ai déjà dit, cela me fait horreur ! (*Rentre Ambler avec Sledge et Giltheud.*)

Ah ! voici venir le commissaire, et avec lui un de nos plus vénérables bourgeois, | mon bon ami Master Gilthead. Je suis heureux | de pouvoir, devant de pareils témoins, déclarer | ma conscience et l'horreur que j'ai de tout cela ! C'est horrible ! abominable ! et tout à fait contre nature !

Everill. — (*Bas à Fitzdottrel.*) Vous ne remuez pas assez ! Il faut vous agiter davantage !

Meercraft. — (*Même jeu.*) Vous rouler sur le lit, grincer des dents.

Lady Tailbush. — Dieu ! comme il souffre !

Sir Paul. — La chose est manifeste.

Everill. — (A *Meercraft.*) Donnez-lui encore un peu de savon pour faire l'écume. — (A *Fitzdottrel.*) Là, maintenant restez tranquille !

Meercraft. — Faites seulement quelques gestes !

Lady Tailbush. — Que fait-il maintenant, Monsieur ?

Sir Paul — Il imite le geste de prendre du tabac, le Diable adore ça !

Fitzdottrel. — « Hum ! »

Sir Paul — Le voici qui réclame du « hum ». | Vous qui prenez des liqueurs et du tabac, notez cela !

Fitzdottrel. — « Jaune, jaune, jaune, jaune ! »

Sir Paul. — Ceci, c'est l'empois ! le Diable idolâtre cette couleur ! | Voyez, il confirme la chose en applaudissant ; | les preuves sont concluantes.

Gilthead. — Dieu ! comme le Diable sait gesticuler !

Sir Paul. — Il est le maître des acteurs, master Gilthead, | et aussi des poètes ; vous avez entendu qu'il parle en vers, | j'avais oublié de vous le faire observer.

Lady Tailbush — Voyez-le, il crache du feu !

Sir Paul. — Non pas, non, il joue au « figgum » ; | le Diable est l'inventeur de ce jeu détestable.

Manly. — (A *Fitzdottrel.*) Pourquoi ne lui parlez-vous pas ?

Wittipol. — Si toute l'innocente humanité courait risque de disparaître, | et qu'il fût en son pouvoir de la sauver ou de la ruiner, je n'adresserais pas | un seul mot de prière à un être qui se rend | grotesque à ce point !

Fitzdottrel. — « Ils parlent bas, ils parlent bas, ils parlent bas !

Nous allons avoir de diables une vingtaine,
qui viendront dîner en moi, pauvre pécheur ! »

Lady Eitherside. — Ah ! le pauvre Monsieur !

Sir Paul. — Qu'on les tienne séparés, qu'on les éloigne l'un de l'autre !

Manly. — Etes-vous fou, Monsieur ? | Ou bien si c'est le ramollissement, qui vous pousse à vous faire gravement complice | de toute cette coquinerie. Nous ne craignons | ni la justice, ni le jugement ; qu'on examine | quelles fins nous nous proposions, quels moyens | nous avons employés et s'ils étaient légitimes ; | il ne faut pas conclure avant de nous avoir entendus.

Sir Paul. — Je ne veux pas vous entendre, et cependant je veux conclure | rien que des seules circonstances.

Manly. — Vraiment, Monsieur ?

Sir Paul — Oui, la chose est palpable.

Manly. — Moins que votre sottise !

Sir Paul. — Je veux remplir mon devoir en conscience et régler toutes mes actions | au méridien de la justice.

Gilthead. — Vous faites bien, Monsieur.

Fitzdottrel. — « Donnez-moi à manger trois ou quatre plats de bonne viande. Je veux bien les traiter avec toute leur suite ; la tête d'un juge d'abord, et la cervelle....

Sir Paul. — Le Diable n'aime pas la justice, on le voit.

Fitzdottrel. — « Plus une côte de ma femme,

Et tout l'intérieur d'une catin ; un Gilthead en entier.... »

Sir Paul. — Ne vous troublez donc pas, Monsieur, c'est le Diable qui parle !

Fitzdottrel. — « Yes, wis, knight, shite, poul, joul, owl, fowl, troul, boul ! »

Sir Paul. — Le Crambo ! encore un des jeux favoris du Démon !

Meercraft. — (*A Fitzdottrel.*) Dites un peu de grec, Monsieur, si vous pouvez. (*A Everill.*) N'est-ce pas que le juge est admirable de solennité ?

Everill. — Chut !

Fitzdottrel. — Oi, moi, kakodaimôn,
Kai triskakodaimôn, kai tétrakis, kai pentakis,
kai dodekakis, kai muriakis.

Sir Paul. — Je crois bien qu'il maudit en grec.

Everill. — Maintenant l'espagnol que je vous ai appris !

Fitzdottrel. — « Quebrémos el ojo de burlas ! »

Everill. — Quoi ! Brisons-lui le cou pour rire, dit le Diable !

Fitzdottrel. — « Di gracia, signor mio, se havete denari fatamene parte. »

Meercraft. — Comment ! Voilà le Diable qui veut emprunter de l'argent ?

Fitzdottrel. — « Ouy, ouy, Monsieur, un pauvre diable, diabletin. »

Sir Paul. — C'est évidemment le Diable : il parle plusieurs langues ! (*Entre Shackles avec les objets qu'on a trouvés sur le corps du coupe-bourse.*)

Shackles. — Où est sir Paul Eitherside ?

Sir Paul. — Me voici ; qu'y a-t-il ?

Shackles. — Ah ! Monsieur, il est arrivé à Newgate un accident terrible ! | Une grande partie de la prison s'est écroulée ! | C'est le Diable qui y était, Monsieur, caché dans le corps | du jeune coupe-bourse qu'on a pendu ce matin, | mais dans des habits neufs ; nous l'avons tous reconnu, | et voilà ce qu'on a trouvé dans ses poches.

Ambler. - Tout cela m'appartient, Monsieur !

Shackles. — C'était bien à votre requête, Monsieur, qu'il avait été arrêté pour un vol nouveau ?

Ambler — Oui.

Shackles. — Eh bien, il est parti, Monsieur, | ne nous laissant que le cadavre ; je me trompe, il laissait aussi derrière lui une vapeur d'enfer si puante | qu'on ne peut encore apercevoir le clocher de Sainte-Pulchérie ! | Comme est tourné le vent, on le sent jusqu'à Ware, | à coup sûr maintenant !

Fitzdottrel (*se redressant*) — Mon ami, vous me donnez votre parole de tout cela ?

Shackles. — Monsieur, vous pouvez voir et vous convaincre !

Fitzdottrel. — Eh bien alors, il est temps de cesser toute feinte. | Monsieur, je ne suis point ensorcelé du tout, je n'ai pas plus que vous | le diable au corps ; je le défie maintenant | et je reconnais vous avoir trompé : ce sont ces deux messieurs | qui m'y ont poussé ; ce sont eux | qui m'ont appris ces tours. Je veux avouer la vérité | et faire honte au Démon. Tenez, Monsieur, voici mon soufflet, | et mon ventre postiche, et ma souris et tout | ce qui devait sortir de mon corps !

Manly. — Ne rougissez-vous pas maintenant, Monsieur, de votre sottise, si sérieuse et si solennelle ?

Sir Paul. — Je veux faire amende honorable à la vérité.

Fitzdottrel. — Et moi aussi ! Mais ceux-là sont des filous tout de même qui, pour avoir ma terre, ont comploté avec ma femme ; | et celle-ci n'est pas une sorcière, mais c'est une catin, ce qui n'est pas mieux !

Manly. — Monsieur, vous la colomniez ; elle est chaste et vertueuse, | et nous sommes, nous, d'honnêtes gens ! Je ne sais quelle gloire | un homme peut bien espérer à mettre au jour ses propres sottises ; | mais vous serez toujours un sot, même en dépit de toute prévision. | Entrons, s'il vous plaît, Monsieur ; vous connaîtrez la vérité et puis vous jugerez, | pour réparer un peu la précipitation de tout à l'heure : | vous saurez quelle peine et quel souci nous avons pris | pour sauver de la ruine cet imbécile, le duc de Terrenoyée !

Fitzdottrel. — Oui, ma terre est noyée vraiment !

Sir Paul. — Silence !

Manly. — Et quand vous verrez combien | sa trop modeste et digne femme a souffert | de ses soupçons si mal fondés, vous rougirez | de votre crédulité tout d'abord, mais bien plus encore de ses actions Sa terre est à lui ; ni mon ami, | ni moi, n'avons jamais eu d'autre pensée | que de secourir cette dame dont les droits sont égaux aux siens. | Si d'autres en cette affaire ont eu d'autres desseins | (je parle à bon entendeur), | qu'ils se repentent, ils ne seront pas démasqués ! | Il n'est pas viril de tirer orgueil ou joie | des erreurs humaines ; nous faisons tous des actions mauvaises ; | les plus mauvais sont ceux qui les aiment et qui s'y complaisent, | jusqu'au jour de la punition. Ceux qui ont en eux encore | les semences du bien seront plutôt menés vers une vie loyale | par le remords honteux que par le châtiment !

II

Nous avons quelque part décerné à Jonson l'appellation mi-élogieuse d'Aristophane en prose ; dans aucune de ses pièces il ne se rapprocha davantage de son grand devancier que dans celle dont nous allons maintenant nous occuper. Non seulement il a emprunté à l'auteur des *Guêpes* et de *Plutus* l idée de quelques scènes et le détail de certains passages ; mais la fantaisie de la donnée première et le caractère tout personnel de la satire qui s'y joue rappellent

beaucoup la hardiesse bouffonne de la Comédie Ancienne. Sans doute il est plus retenu dans ses imaginations, moins caustique dans ses attaques ; mais il y a dans cette pièce quelque chose de neuf qui ne ressemble à rien de ce que nous connaissons déjà. Pourquoi faut-il que cette idée heureuse soit gâtée par la mise en œuvre [1] ?

C'était une idée intéressante que de placer le lieu de la scène dans cette *Boutique aux Nouvelles*, ancêtre direct, si j'ose ainsi dire, de nos salles de rédaction. Mais l idée ne pouvait peut-être pas fournir la matière de cinq grands actes, l'auteur du moins n'a pas su l'y trouver ; de sorte que la pièce ne tient pas du tout les promesses du titre et la Boutique aux Nouvelles n'occupe qu'une place restreinte dans la comédie qui porte son nom. L'intrigue qui s'y rattache est empruntée au *Plutus* d'Aristophane, ou plutôt suggérée par lui. L'auteur suppose que Pecunia (lisez la Fortune) a pris résidence avec toute sa maison, masculine et féminine, chez le vieil avare Pennyboy, qui la traite fort mal en récompense de ses faveurs. Aussi la voit-on un beau matin s'envoler au logis du jeune Pennyboy, neveu du précédent, qui a perdu son père il y a huit jours et qui atteint aujourd'hui même sa majorité. Celui-ci d'ailleurs a vraiment bon besoin de son assistance s'il veut soutenir quelque temps le fastueux personnage, qu'il s'amuse à étaler dans cette première aurore de la liberté. Mais la malheureuse Pecunia n'est pas plus à l'aise aux mains du neveu qu'à celles de l'oncle : celui-ci la calfeutrait dans sa maison aux portes bardées de verrous ; celui-là la prostitue, suivant le caprice de la minute, aux baisers des premiers venus. Elle est sauvée fort à propos par le père du jeune prodigue, qui n'était point mort, comme on le disait, et qui était venu, sous un déguisement de vieux mendiant, le surveiller à cette épreuve. Et tout se termine le mieux du monde ; car l'oncle Pennyboy, que l'abandon de Pecunia avait rendu fou, revient à la raison et même à la sagesse sous l'in-

1. La pièce a été jouée par les « King's Servants » en 1625, probablement à la fin de l'année, c'est-à-dire au début de 1626. Il y est fait allusion au couronnement de Charles I[er], qui eut lieu le 2 février : M. Fleay (*B. Chron.*, I, 384) « fixe la représentation publique à la Chandeleur et celle de la Cour au Carnaval ». La Boutique aux Nouvelles est inscrite au S. R. à la date du 14 avril 1626 ; mais la publication fut probablement interrompue, retardée par la paralysie de Jonson. La première édition connue date de 1631 : elle vient dans le folio de 1640 entre *Bartholomew Fair* (paginé séparément) et *the Devil is an Ass* : elle est paginée de 1 à 75. L'épigraphe est tirée d'Horace :

> Aut prodesse volunt, aut delectare poetae ;
> Aut simul et jucunda, et idonea dicere vitae.

fluence raisonnable de son frère, et laisse la Fortune (je veux dire Pècunia) aux mains de son neveu, assagi lui aussi et calmé par l'expérience et les conseils paternels.

L'intrigue, on le voit, est assez simple, un peu trop peut-être, car la pièce manque de mouvement. Elle n'est pas ennuyeuse à coup sûr, étant égayée par un certain nombre de silhouettes amusantes, en particulier les fameux marchands de nouvelles dont les inventions remplissent les premiers actes et ne manquent pas de drôlerie. Mais l'action est quand même un peu mince, guère plus étoffée que dans nos plus classiques comédies, *le Misanthrope* ou les *Femmes savantes* ; et voilà qui montre, soit dit en passant, que Jonson, capable au besoin d'embrouiller proprement une intrigue, ne fait point si grand cas de cette partie du métier. Ce n'est point là d'ailleurs le gros grief que nous ferons à l'auteur : le grand défaut de sa comédie, c'est l'invraisemblance choquante de certaines situations. Au cinquième acte nous trouvons le vieux Pennyboy occupé à juger ses deux chiens qu'il accuse de complicité avec la traîtresse : c'est un souvenir et même une imitation directe des *Guêpes*. Mais c'est surtout une maladresse : le vieux Ben n'a pas senti que l'idée burlesque du poète ancien était ici tout à fait déplacée. Que le Philocléon d'Aristophane, ne pouvant exercer sa manie favorite qui est de juger ses semblables, se console en jugeant ses chiens, nous trouvons l'imagination plaisante, suffisamment justifiée par le caractère du personnage et par l'ordinaire fantaisie de la comédie antique. Lorsque Racine dans ses *Plaideurs* prête à son juge obstiné la même bizarrerie, la chose nous choque davantage : mais enfin Perrin Dandin est quasi fou, et la pièce elle-même, malgré les costumes modernes, a un caractère de gaieté, de bouffonnerie, qui excuse certaines invraisemblances. Mais lorsque Jonson donne à son avare la ridicule folie du juge aristophanesque, nous nous récrions : cela n'est point du tout conforme au caractère du personnage, ni à l'allure générale de la comédie. La passion du vieux Pennyboy est de thésauriser, non point de rendre des sentences ; sa folie ne doit pas être autre chose que sa passion exaltée. Le même défaut de vraisemblance qui nous frappe dans cette scène pèse malheureusement sur la pièce tout entière ; et il provient également d'une imitation indiscrète du grand poète athénien. Dans le *Plutus* nous voyons paraître la Richesse et la Pauvreté sous la forme d'un homme et d'une femme : les Grecs, avec leur religion anthropomorphe, n'en étaient nullement surpris ; nous

avons plus de peine à imaginer que Mademoiselle Pecunia (Aurelia Clara), Infante des Mines, qui habite chez le sieur Pennyboy à Londres, au cœur de la Cité, cache sous sa coiffe et son vertugadin l'antique Déesse Fortune, jadis plus sommairement vêtue. Nous n'aimons l'allégorie que sous son costume d'autrefois ; nous préférons même nous en passer, s'il est possible, surtout lorsqu'elle est maniée par des mains aussi gauches. Jonson s'évertue à nous rappeler sans cesse que Pecunia n'est pas seulement une jeune Anglaise au nom latin, mais un symbole, un emblème, une incarnation de la Richesse. Il lui donne toute une suite de domestiques, dont les noms sont significatifs : sa nourrice s'appelle Mortgage (hypothèque) et son secrétaire Broker (courtier) ; ses deux femmes d'honneur, Statute et Bond (acte et contrat), et pour la camériste qui répond au nom de Wax (cire), on a soin de nous avertir qu'elle a pour prénom Rose. Que d'heureuses coïncidences ! Et aussi que de plaisanteries laborieuses, sur ces noms si bien appropriés ! Mais passons là-dessus : car il y a mieux ! La malheureuse Pecunia se plaint des mauvais traitements que lui fait subir le vieux Pennyboy : elle l'accuse d'avoir voulu « l'enfermer dans une armoire » et de « l'étrangler dans du cuir ». Ici nous nous révoltons : c'est vraiment trop manquer de goût et de mesure, et le poète se moque de nous, jusqu'à notre revanche !

C'est là le gros défaut de cette intéressante comédie : ce n'en est point le seul, et pour la rendre tout à fait agréable, il y faudrait pratiquer nombre de coupures. Il faudrait d'abord supprimer toute une série d'intermèdes qui remplissent les entr'actes et qui prouvent mieux que tout le reste l'admirable longanimité de ce public. Hanté à ce moment par le souvenir d'Aristophane et désireux d'écrire une comédie dans sa manière, Jonson voulait introduire des chœurs dans sa pièce ; le problème était difficile, et voici comment il l'a résolu. Le chœur (c'est lui qui l'appelle ainsi) se compose de quatre vieilles commères, qui répondent aux noms signalétiques de Mirth, de Tattle, de Censure et d'Expectation. Ces respectables personnes, ayant passé l'âge de chanter et de danser, restent assises dans un coin du théâtre et bavardent durant les entr'actes. Naturellement elles parlent de la pièce et de l'auteur, comme nous l'avons vu faire autrefois à Mitis et Asper ; mais c'est aujourd'hui pour en dire du mal. Inutile d'ajouter que leurs propos n'ont point de sens ni de portée ; ils sont aussi terriblement ennuyeux, et la comédie ne pour-

rait que gagner si le poète avait eu le courage de sacrifier cette fort prosaïque parabase. Il nous reste, il est vrai, la ressource de sauter ces fastidieux hors-d'œuvre, et la plupart des lecteurs n'y manquent point ; mais on n'en peut dire autant de certaines scènes, qui se trouvent au cœur même de la pièce et qu'il faudrait bien supprimer, ou considérablement raccourcir. Telles sont les différentes scènes où paraissent les *jeerers*, en particulier toute la première moitié du quatrième acte. Jonson appelle ainsi un certain nombre d'individus, appartenant à des professions diverses, un médecin, un cuisinier, quelques journalistes, un capitaine au long cours, un jeune héraut d'armes, un méchant poète, qui tous ont pour manie de se moquer des autres, et au besoin d'eux-mêmes, par manière de jeu et de passe-temps. C'était là sans doute une de ces modes de langage et d'attitude qui fleurissaient quelques saisons et s'éteignaient sous le ridicule : nous avons déjà vu les *vapourers* et les *angry boys* ; les *jeerers* sont peut-être plus spirituels, ils ne sont guère moins fastidieux. Jonson rapporte leurs conversations avec une fidélité scrupuleuse ; mais que l'application de tous ces gens d'esprit est donc fatigante ! On dirait que le poète l'a senti lui-même, que l'ennui l'a gagné en les écrivant, car il a essayé de relever ces scènes de remplissage par des morceaux brillants qui nous reposent. Il y a à la fin de ce malencontreux quatrième acte un passage amusant où le faux mendiant démontre à tous les *jeerers* que chaque métier a son jargon particulier (*cant*) et suggère au jeune prodigue l'idée de fonder une Faculté des Jargons (*Canters' College*) ; on y trouve aussi un éloge enthousiaste de l'art culinaire par le cuisinier Lèche-Doigt. Mais ces morceaux, fort bien tournés d'ailleurs, ne rachètent pas les longueurs au milieu desquels ils sont perdus.

Jonson heureusement ne nous a pas donné dans cette pièce d'autre occasion de louer son style aux dépens de talents plus essentiels : on y trouve fort peu de discours, elle est toute en dialogue, et le dialogue y est assez vif. Nous arrivons ainsi aux mérites de la comédie qui sont très réels : au milieu des longueurs et des invraisemblances, on y voit une peinture de mœurs fort curieuse et une amusante étude de caractères. Il s'agit du vieux Pennyboy, car pour son neveu le prodigue qui n'est qu'un enfant, son caractère n'est pas formé d'une façon définitive et désespérée : il peut se corriger encore, et de fait, nous le voyons au dernier acte se repentir et s'amender. Il est vrai que le vieil avare se convertit aussi à la dernière minute et renonce

aux biens de ce monde ; mais l'abjuration de l'oncle nous laisse plus incrédules que celle du neveu. L'avare reste avare jusqu'au dernier souffle : le dernier mot de Grandet est pour ses louis d'or, la dernière pensée d'Harpagon sera pour sa « chère cassette ». Jonson, qui le savait aussi bien qu'un autre, n'a pas eu le courage de violer les conventions théâtrales par un dénouement pessimiste : il a sacrifié la vérité à la morale et aux habitudes. Mais qu'importe le dénouement si le reste de la peinture est juste et vrai ! Malheureusement avec notre auteur il est rare qu'un portrait soit poussé à fond. Dans ces comédies qui n'ont pas seulement pour objet l'étude d'un caractère déterminé, ou de plusieurs caractères ; où la peinture des mœurs contemporaines réclame une grande partie de la durée accordée au poète ; où l'intrigue même a généralement son importance, il se livre une sorte de lutte entre les personnages pour gagner le loisir de se développer. C'est pourquoi même les personnages principaux de ses comédies, pourtant si copieuses, sont presque toujours de simples silhouettes. Le vieux Pennyboy, par exemple, n'a réussi à s'assurer que deux scènes. Encore l'une des deux est-elle manquée : celle dont nous avons parlé plus haut, où il fait passer en jugement ses deux chiens qui n'en peuvent mais. L'autre est mieux venue ; elle est même excellente. Le directeur de l'agence nouvelle vient trouver le vieil usurier pour lui demander la main de sa pupille, c'est-à-dire de Pecunia. L'avare, pour décourager les conversations oiseuses et sans profit, feint d'avoir la tête malade, de détester le bruit ; mais dès qu'il entend parler d'intérêts, il se trahit, se laisse entraîner dans les plus longs et les plus véhéments discours. Je voudrais citer cette scène, aussi forte qu'elle est amusante : on y voit l'avare avec son ignoble mépris de la réputation, son indifférence à l'opinion publique, aux insultes mêmes, du moment qu'il peut satisfaire sa ravalante passion [1]. Pourquoi faut-il que ce personnage n'ait qu'une scène, pourquoi le poète n'a-t-il pas su imaginer une autre situation comique où le placer ? Pourquoi surtout n'a-t-il pas su trouver, dans le courant de la pièce, de ces traits inoubliables, où se peint d'un mot tout un caractère ? Et pourquoi cette belle scène, à part quelques répliques du début et les apartés de l'interlocuteur, n'est-elle qu'un long discours — traduit mot pour mot de Sénèque ?

1. On la trouvera traduite dans le livre de M. Mézières (pp. 240-243), ainsi qu'un autre bout de scène assez joli, où le vieil avare démontre à son portier que 6 *pence* économisés rapportent 25 livres en soixante-dix ans (pp. 238-9).

Il y a plus de vivacité, de gaieté, d'esprit, plus de mouvement dramatique, dans les diverses scènes consacrées aux ancêtres du journalisme, qui sont certainement les meilleures de la comédie, et même une des meilleures choses qui soient parties de la main de Jonson. Par la portée de la satire comme par la vivacité de son allure, notre poète se fait encore lire et admirer aujourd'hui. Sans aller jusqu'à parler, avec M. Swinburne, du *Vates* antique[1], il faut reconnaître que Jonson, en peignant avec une exagération plaisante la fureur de nouvelles qui possédait ses contemporains, faisait d'avance et très exactement la peinture d'une maladie qui ne devait prendre son développement complet que deux ou trois siècles plus tard. Sans doute il n'a point prévu les terribles excès auxquels la presse, libre de toute entrave, devait un jour se porter, les injures, les mensonges et les calomnies dont certaines gazettes se feraient une triste spécialité, les compromissions, les marchandages, les pactes malhonnêtes, dont les futures « Boutiques aux Nouvelles » seraient un jour le théâtre ; comme il ne prévoyait pas non plus le grand, le glorieux rôle que la presse devait jouer au XIXe siècle, surtout dans les heures de despotisme, tout le bien qu'un article sensé et généreux, répandu par milliers d'exemplaires à travers le pays, pouvait faire pour l'instruction et l'amélioration d'un peuple. Les

1. Voir le grand éloge que M. Swinburne en fait dans son livre et dont je veux citer au moins les phrases les plus enthousiastes, bien que je n'y puisse pas toujours souscrire : « The last complete and finished masterpiece of his genius is the splendid comedy of *The Staple of News*. This, rather than the *Silent Woman*, is the play which should be considered as the third — or perhaps we should say the fourth — of the crowning works which represent the consummate and incomparable powers of its author. No man can know anything worth knowing of Ben Jonson who has not studied and digested the text of *Every Man in his Humour*, the *Fox*, the *Alchemist* and the *Staple of News* : but any man who has may be said to know him well..... The scheme of his last preceding comedy had been vitiated by a want of coherence between the actual and the allegorical, the fantastic and the literal point of view ; and the result was confusion without fusion : here, on the other hand, we have fusion without confusion between the dramatic allegory suggested by Aristophanes, the admirably fresh and living presentation of the three Pennyboys, and the prophetic satire of the newsmarket or Stock Exchange of journalism..... As for the great scene of the *Staple*, it is one of the most masterly in ancient or modern comedy of the typical or satirical kind..... The vast range of Ben Jonson's interest and observation is here as manifest as the wide scope and infinite variety of his humour..... Certainly, if ever Ben deserved the prophetic title of Vates, it was in this last magnificent work of his maturest genius. Never had his style or his verse been riper or richer, more vigorous or more pure, etc. » *A study of Ben Jonson*, pp. 74-78.

journaux au temps de Jonson venaient de naître à peine ; et bien loin de deviner l'extraordinaire fortune réservée à ces feuilles volantes, il n'y vit probablement qu'une mode passagère, un engouement pernicieux, dont quelques épigrammes, quelques scènes de comédie auraient aisément raison. Les poètes comiques, depuis Aristophane, sont volontiers conservateurs : accoutumés à regarder la vie sous l'angle du rire, ils se méfient des nouveautés, les trouvent vite ridicules et inutiles, puisque, depuis que le monde existe, la nature humaine a si peu changé ! C'est précisément un des grands mérites de notre Molière d'avoir été, sur certains points, un ami du progrès ; le vieux Ben au contraire fut sur toutes choses « grand louangeur du temps passé » et défenseur obstiné des antiques coutumes. Bien loin de deviner la grandeur future du journalisme, d'en fustiger d'avance les ridicules et les défauts à venir, Jonson n'en vit que les défauts et les ridicules présents. Les journalistes d'alors (comme ce Nathaniel Butter, dont le nom malencontreux prête à tant de calembours insipides) ne se piquaient point de fournir leurs lecteurs de nouvelles absolument sûres : les communications étaient difficiles, et l'on ne pouvait pas toujours s'en procurer ; mais la curiosité de la clientèle était exigeante, et la fin de la semaine approchait : on essayait alors d'imaginer des événements plus ou moins vraisemblables, pour calmer la soif du public ou pour l'exciter davantage. On se figure mal à quel point de crédulité les Anglais, déjà curieux d'informations de toute sorte, en étaient arrivés aux mains de ces dupeurs patentés. C'est contre cette sottise du public, mais surtout pour le protéger contre ces exploiteurs, que Jonson écrivit sa belle comédie. Renchérissant sur la réalité, il suppose que les gazettiers, au lieu de faire paraître leur feuille de mensonges toutes les semaines, ont ouvert une boutique de nouvelles, où ils les débitent au détail. Et c'est là qu'il nous transporte dans la seconde scène du premier acte : on y voit les badauds se presser autour de ces comptoirs d'un nouveau genre et les hâbleurs qui dirigent l'officine, Cymbal, Fitton, etc., en faire les honneurs au jeune Pennyboy, en qui ils flairent déjà un commanditaire. Mais ceci n'est qu'une première ébauche : Jonson reprend l'idée à l'acte III. Il y amène cette fois la princesse du journalisme, la précieuse Pecunia ; et il sait si bien graduer ses effets, accumuler les nouvelles bouffonnes qu'on ne songe pas un instant à l'accuser de monotonie. Nous donnons plus loin cette scène aristophanesque, bien qu'elle soit très longue et rem-

plisse à peu près tout l'acte. Elle perd beaucoup sans doute à être traduite en prose, et bien des allusions aux choses contemporaines nous échappent, qui devaient ajouter beaucoup à la drôlerie de l'ensemble. Mais elle nous permet d'admirer dans un des morceaux les plus réussis de toute son œuvre le robuste talent de Jonson, l'étonnante étendue de ses connaissances, son ingéniosité, sa puissance dans la satire et tout le beau sérieux qui se cache sous son rire mordant.

* * *

Acte III, Scène i. — Le bureau de l'entrepôt.

Les employés sont a leur poste. — Entrent Pennyboy Junior, Pennyboy Canter, Pecunia et sa suite.

Pennyboy Junior. — Pardon, Messieurs, et bonjour ! Quelles nouvelles ? Toujours bonnes | dans votre nouvel office ? Princesse, voici l'entrepôt ! | Celui-ci est le directeur, embrassez-le, noble Princesse ! pour l'amour de moi. | Hé bien ! Comment cela va-t-il, mon bon Tom ? | Ta santé et ta place ? C'est ma créature, Princesse, | ma créature ! Donnez-lui donc votre main à baiser : | hier il était mon barbier, aujourd'hui il signe : Clericus ! J'ai acheté pour lui cette place et la lui ai donnée.

Pennyboy Canter. — C'est lui qui aurait dû le dire, et non pas vous, Monsieur. | Le même office n'est pas fait pour deux.

Pennyboy Junior. — Il est vrai ; | mais je n'aime pas perdre mes bienfaits.

Pennyboy Canter. — Ainsi tous ceux qui les font par vanité pure ; | et pourtant vous perdez quand vous vous payez vous-même.

Pennyboy Junior. — Trêve de sentences, phraseur ; elles sont rebattues ; | nous sommes venus chercher des nouvelles ; souviens-toi où tu es ! Mon bon Monsieur Cymbal, je vous en prie, faites entendre à ma princesse quelques nouvelles.

Cymbal. — Quelles nouvelles veut-elle apprendre ? | et de quel genre, Monsieur ?

Pennyboy Junior. — N'importe quel genre, | pourvu que ce soit des nouvelles ! Quelques nouvelles politiques, pour une princesse !

Cymbal. — Hé là, des nouvelles de Rome !

Thomas. — « On écrit que le roi d'Espagne est élu Pape. »

Pennyboy Junior. — Comment !

Thomas. — « Et Empereur aussi, le 30 février. »

Pennyboy Junior. — L'Empereur est donc mort ?

Cymbal. — Non, mais il a démissionné | et porte le mousquet maintenant sous Tilly.

Pennyboy Junior. — Cela fera d'étranges changements dans la chrétienté.

THOMAS. — « Et Spinola a été créé général des Jésuites ! »

PENNYBOY JUNIOR. — Ceci est plus étrange encore !

FITTON. — Monsieur, elles sont toutes également vraies et certaines.

CYMBAL — Toutes les prétentions à la cinquième Monarchie étaient tenues pour vaines, tant que les pouvoirs | ecclésiastiques et séculiers n'étaient pas réunis ainsi | en une même personne.

FITTON. — Ce fut longtemps le but | de la maison d'Autriche.

CYMBAL. — Voyez seulement les lettres | de Maximilien au baron de Bouttersheim | ou de Scheiter-huyssen.

FITTON. — Non, de Lichtenstein, lord Paul, je crois.

PENNYBOY JUNIOR. — J'avais entendu raconter quelque chose d'approchant ! | Mais don Spinola, général des Jésuites ! Spinola, prêtre !

CYMBAL. — Non pas ! Il en est dispensé ! | Toute la Société d'ailleurs. Ils sont tenus aujourd'hui | pour les seuls ingénieurs de la Chrétienté !

PENNYBOY JUNIOR. — Ils passent pour tels, et à bon droit, depuis longtemps.

FITTON. — Témoin la machine qu'ils lui ont offerte, | pour se faire remonter jusque dans la Lune, | d'où il pourra faire toutes ses découvertes.

CYMBAL. — La suite !

THOMAS. — « Et Vittellesco, le précédent Général, | étant devenu cuisinier de la Société, | a confectionné pour Son Excellence un tel plat d'œufs .. »

PENNYBOY JUNIOR. — Comment ? Pochés ?

THOMAS. — Non, poudrés !

CYMBAL. — Tout le jaune est en feu grégeois, | si bien qu'il n'aura plus besoin d'assiéger les villes, | il n'aura qu'à y jeter son œuf !

FITTON. — Il consumera tout net | le palais et la ville; démolira, emportera | toutes les forces devant lui !

CYMBAL. — Et impossible de l'éteindre | avant que tout ne soit en ruines.

FITTON. — Et de Florence ?

THOMAS. — On écrit que l'on a trouvé dans le cabinet de Galilée | une lentille qu'on lui a envoyée aussi, | pour mettre en feu toute flotte au large.

CYMBAL. — Au clair de lune, n'est-ce pas ?

THOMAS. — Oui, Monsieur, dans l'eau.

PENNYBOY JUNIOR. — Ses forces seront irrésistibles, si cela dure ! | N'avez-vous point de nouvelles contraires, contre lui ?

NATH. — Oui, Monsieur. « On écrit d'ici qu'un certain Cornelius Son | a fabriqué pour les Hollandais une anguille invisible | pour traverser le port de Dunkerque et faire sombrer | toute la flotte. »

PENNYBOY JUNIOR. — Pourquoi n'avez-vous point celle-ci, Tom ?

CYMBAL. — Parce qu'il détient le côté du Pape.

PENNYBOY JUNIOR — Comment ! Changez de côté, Tom. Je n'avais pas dessein | de vous mettre contre nous Allons, descendez | promptement !

CYMBAL. — Pourquoi, Monsieur ?

PENNYBOY JUNIOR. — Je n'ai pas risqué mon argent | dans ces conditions-là. S'il peut changer, c'est bien ! | Pour sûr, je veux qu'il reste de notre côté !

Fitton. — Si vous voulez ! | Il suffira de tout recopier.

Pennyboy Junior. — J'en supporterai les frais : voici deux pistoles !

Fitton. -- Allons, ne discutons pas avec Monsieur !

Cymbal. — Non, Monsieur, je ne les prendrai pas | et pourtant il aura la place.

Pennyboy Junior. — J'en donne dix alors ! — Levez-vous, Tom. — Ce sera pour l'office ! — Restez de votre bord, Tom. (*Tom change de côté.*) Connaissez mieux votre parti, Tom, n'abandonnez pas votre parti !

Cymbal. — Lisez !

Thomas. — « On écrit d'ici qu'un certain Cornelius Son, etc. »

Pennyboy Junior. — Mais comment cela se fait-il ?

Cymbal. — Je vais vous le montrer, Monsieur. | C'est un automate qui court sous l'eau, | avec un nez camus, et une queue agile | en forme d'évidoir ; il se glisse | entre les flancs des bateaux et les coule tout net.

Pennyboy Junior. — D'où tenez-vous cette nouvelle ?

Fitton. — D'un lieu très sûr, je vous le certifie : | les bateaux anguilles qui se trouvent ici devant Queen Hythe | sont venus de Hollande.

Pennyboy Junior. — Fameuse invention pour tuer leurs fonds-plats !

Fittton — Je vous l'accorde, | mais que dites-vous du nouveau projet de Spinola, | d'amener ici une armée en souliers de liège, et de les débarquer à Harwich ? Il a tous ses chevaux | ferrés de liège, | et quatre-vingts pièces de canon | montées sur des voitures de liège, avec des vessies | en guise de roues pour traverser le détroit | à l'équinoxe de printemps !

Pennyboy Junior — Est-ce vrai ?

Fitton. — Aussi vrai que le reste !

Pennyboy Junior — Il n'aura jamais assez de ces machines ! Maintenant je voudrais entendre | quelques nouvelles curieuses.

Cymbal. — Dans quel genre ?

Pennyboy Junior. — Alchimie, magie, vol aérien, ça m'est égal !

Nath. — On nous écrit de Libtzig (sauf votre respect) | que l'art de tirer des pets d'un cadavre | est par la confrérie de la Rose-Croix, amené à la perfection, avec une si suave et si riche teinture....

Fitton. — Qu'il n'est pas de princesse | qui ne puisse parfumer sa chambre avec cet extrait !

Pennyboy Junior — Voilà qui est pour vous, princesse !

Pennyboy Canter. — Comment ! Un pet pour elle !

Pennyboy Junior. — Je parle de l'essence !

Pennyboy Canter. — Prenez garde : elle pourrait le prendre mal !

Pennyboy Junior. — Et toi, Tom, qu'as-tu ?

Thomas. — « Le mouvement perpétuel | a été découvert ici par une cabaretière de Sainte-Catherine, | à l'enseigne des Ours dansants. »

Pennyboy Junior. — Faites-moi empaqueter et sceller toutes ces nouvelles. (*Bruit au dehors.*)

Registre. — La foule vient nous assaillir. Vous plairait-il, Monsieur, | de vous retirer avec votre belle princesse ?

Pennyboy Junior. — Non, mon bon Registre ; nous allons demeurer ici et examiner votre office, | voir quelles nouvelles il débite.

Registre. — C'est la Maison de Renommée, Monsieur, | où les gens soigneux et négligents, | les scrupuleux et les insouciants, les emportés, les modérés, | les oisifs et les laborieux, tous se rencontrent | pour goûter aux cornes d'abondance de ces rumeurs, que cette mère des Jeux s'amuse à répandre parmi le vulgaire ; des appâts, Monsieur, pour la foule, | et ils y viennent mordre comme des poissons ! (*Entre une foule de clients.*)

Pennyboy Junior. — Voyons cela !

1re Cliente. — Avez-vous dans votre boutique profane quelques nouvelles | des Saints d'Amsterdam !

Registre. — Oui. Pour combien en voulez-vous ?

1re Cliente. — Pour douze sous.

Registre. — Déposez l'argent. Lisez, Thomas !

Thomas. — « Les Saints écrivent qu'ils attendent un prophète bientôt, le prophète Baal, qui doit leur être envoyé | pour calculer un temps et un demi-temps | et le temps entier, d'après la naométrie. »

Pennyboy Junior. — Qu'est-ce là ?

Thomas. — « La mensuration du Temple ; une cabale récemment découverte et exposée par Archie, | ou quelque cerveau de même acabit : ils ont entendu parler de son grand habit, | et comme il est noir, ils le désirent. »

1re Cliente. — La paix soit avec eux !

Registre. — Ils en ont bon besoin, car ils sont toujours en bisbille | les uns avec les autres !

1re Cliente. — C'est leur zèle !

Registre. — Evidemment !

1re Cliente. — Vous n'en avez pas d'autres du même genre ?

Registre. — Si, mais plus chères : elles vous coûteront un shilling.

1re Cliente. — Tenez, voilà dix-huit sous, je ne veux pas mettre davantage.

Registre. — Même pas pour le bien des Saints ?

1re Cliente. — Je ne suis pas très sûre que cet homme soit vertueux.

Registre. — Lisez des nouvelles de Constantinople, pour dix-huit sous.

Thomas. — « On donne ici pour certain que le Grand Seigneur | s'est fait chrétien et pour élucider | la question de savoir qui, du Pape ou de lui, | est l'Antéchrist, il a dessein de visiter | l'église d'Amsterdam, justement cet été, | et de déposer toutes les marques de la Bête. »

1re Cliente. — Voilà de joyeuses nouvelles ! | Qui les a apportées ? Quel émissaire ?

Registre. — C'est Buz, votre compatriote.

1re Cliente. — Alors béni soit-il | et toute sa famille, et toute sa nation !

Registre. — Oui ! Pour Amboyna, et leur justice de là-bas ! | C'est une trempeuse, une anabaptiste ! Empaquetez et scellez ses nouvelles ! Allons, faites vite !

2e Cliente. — Avez-vous des nouvelles des Indes ? Quelque miracle, fait au Japon par les Jésuites, ou bien en Chine ?

Nath. — Non, mais on parle « d'une colonie de cuisiniers, | qui seront déposés sur la côte d'Amérique | pour convertir les cannibales, | et en faire des chrétiens bien mangeants ». (*Entre Lickfinger.*) Et tenez, voici le colonel qui entreprend la chose.

3e CLIENT. — Qui cela ? Le capitaine Lickfinger ?

LICKFINGER. — Des nouvelles, mes enfants, des nouvelles ! | Je dois fournir aujourd'hui un grand festin, | et je voudrais savoir quelles nouvelles donne l'Office.

NATH. — Nous parlions justement de vous, de votre nouveau projet.

REGISTRE. — Avant même que l'on eût payé ! Vous étiez un peu trop pressé !

PENNYBOY JUNIOR. — Hé quoi ! Lickfinger, veux-tu convertir les cannibales, | avec une théologie de broche et de casseroles ?

LICKFINGER. — Oui, Monsieur, rien que par ardeur et par zèle | pour la vraie cause, voici ce que j'ai résolu. Deux frères-lais avec moi, pas davantage, | l'un préposé à la broche, l'autre à la bouilloire, | en six mois seulement, rien que par la cuisine, | sans autre magie que la médecine du vieux Japhet, | père des arts européens, je veux | faire de tels coulis pour les sauvages | et leur cuire des plats d'un fumet si alliciant que l'on verra nos chrétiens cannibales | renoncer désormais à se manger les uns les autres, | ce qu'ils font aujourd'hui plus méchamment | que les antropophages, lesquels enlèvent uniquement les étrangers, | comme, là-bas, les chiens de mon vieux patron.

PENNYBOY JUNIOR. — Oui, les chiens de mon oncle ! Le dîner est-il prêt, Lickfinger ?

LICKFINGER. — Quand il vous plaira, Monsieur ! Je venais seulement commander un paquet de nouvelles, | pour en saupoudrer la longueur du repas; mais il me semble | que vous êtes déjà muni.

PENNYBOY JUNIOR. — Pas encore à moitié.

LICKFINGER. — Y a-t-il des nouvelles de la Cour ? Quelque proclamation, | quelque édit à paraître ?

THOMAS. — Oui, il y en a un, | que le Barbier du Roi a obtenu, pour soutenir leur métier, | duquel la décadence est manifeste. | « Un décret ordonnant que l'on porte les cheveux longs, | afin qu'ils montent en graine et qu'on puisse ensemencer les crânes chauves | et conserver les chefs et les mentons fertiles, | pour protéger un mystère à peu près désuet ! | Ceux qui seront chauves et nus et sans espoir, | seront séparés, mis à part, pour servir | d'huissiers aux vieilles comtesses, et de cochers | pour monter sur leurs sièges révérencieusement, et mener | avec une écaille sur la tête, comme les vanneaux, | par les rues. »

LICKFINFER. — N'avez-vous point de nouvelles de la scène ? | On m'interroge à dîner sur les dernières pièces | et je serai muet comme un poisson !

THOMAS. — Si fait ! | « Un legs a été laissé aux acteurs du Roi, | pour leur art à passer d'un lieu à un autre, | et à changer leurs personnes en mille formes | de déguisement, par le Très Révérend | Archevêque de Spalato. »

LICKFINGER. — Il est mort, celui qui le jouait !

THOMAS. — Alors il a perdu sa part du legs !

LICKFINGER — Quelles nouvelles de Gondomar ?

THOMAS — « Une seconde fistule, | ou tout au moins une excoriation, | pour avoir employé la pauvre comédie écrite contre lui | à l'usage dégoûtant qu'il en fit, dit-on, | de nettoyer son postérieur avec. »

LICKFINGER. — Justice ! Justice !

THOMAS. — « Et depuis lors il vit à Bruxelles, réduit à sa portion, | pas-

sant les heures à limer certains gonds politiques, | où il suspendra les états qu'il a déboîtés. »

Lickfinger. — Combien demandez-vous pour ces nouvelles ?

Pennyboy Junior. — Tu n'as rien à payer, | tu les porteras sur la note ! (*Lickfinger sort.*) Voici vingt piastres, | dont Sa Grâce fait cadeau à l'Office ; Tom, | note cela parmi les nouvelles.

Registre. — On le peut bien, ce n'est pas si commun !

Pennyboy Junior. — En voilà vingt autres | aussi, pour le dire. Ma princesse est une vraie princesse ! | Et mettez-moi cela aussi sous le sceau de l'Office.

Cymbal (*prenant à part Pecunia, tandis que Fitton fait la cour aux suivantes*). — S'il plaît à Votre Grâce de séjourner ici, | et de prendre mon toit pour abri, vous connaîtrez | les rites qui conviennent à votre naissance et à votre sang, | qu'il est donné à si peu de comprendre : ces honteux domestiques, | qui sont plutôt vos gardiens que vos serviteurs, | ne devraient pas approcher de votre personne. | Je vous ferais servir par de vraies *ladies* et votre traîne | serait portée par des personnes de qualité et d'honneur ; | vos repas vous seraient servis, apportés parmi des danses curieuses, | et posés sur la table par des mains de vierges, | aussi harmonieuses que leurs voix ; pas un plat ne serait enlevé sans musique, pas une goutte de vin | ne se mêlerait à l'eau sans dégager de l'harmonie !

Pecunia. — Il faut que vous soyez, Monsieur, tout au moins courtisan pour avoir un langage aussi séducteur.

Cymbal. — Je suis votre chevalier servant, | excellente Princesse, et je voudrais vous voir paraître | telle que vous êtes en réalité : la pompe et la merveille | de nos âges ! que vous éblouissiez les yeux du vulgaire, | aveuglant la foule d'admiration !

Pennyboy Canter. — Oui, voilà bien le but de la richesse ! Etaler l'opulence | et rester des mendiants dans l'âme ; ne rien considérer | que les viles, sordides contingences de temps, de lieu, d'argent, | en laissant de côté ce qui est vraiment noble et précieux : | la vertu et l'honnêteté ! Au diable ces pauvres membranes ténues | de l'honneur ! Qui donc y songe ? O destins ! | Comme toute réputation juste et vraie a déchu, | depuis que l'argent, le vil argent, est en crédit !

Pennyboy Junior. — Hé bien, Lickfinger, va voir si le dîner est bientôt prêt. Tu as bien assez de nouvelles !

Lickfinger. — Je voudrais quelque chose sur Bethlem Gabor, et je m'en vais.

Thomas. — « Nous apprenons qu'il a imaginé | un tambour dont le bruit remplira toute la chrétienté ; mais qu'il n'a pas encore pu amener ses troupes à marcher | tout près, en raison du bruit trop violent. Et c'est pourquoi i voudrait trouver un moyen | de les transporter dans l'air, et à quelque distance, | jusqu'à ce qu'il soit marié, et alors elles paraîtront ! »

Lickfinger. — Alors ou jamais ! C'est bon, adieu ! Attendez, qu'est ceci ? Un mot sur le duc de Bavière, et puis...

Nath. — « Il a pris un habit gris et s'est fait | le meunier de l'Église ; il moud la farine catholique | avec l'aide des vents, et Tilly perçoit l'argent. »

4e Client. — Avez-vous quelques nouvelles des fêtes, pour envoyer dans les diverses provinces? Tout le pays | attendait de la Cité de fort beaux discours, | pour le Couronnement !

Lickfinger. — Il attendait | plus qu'il n'en pouvait comprendre; car ils restent muets, | les pauvres innocents; ils sont en bois, | comme le banc et les blocs dont on les a faits; pourtant, | si le Jour de Mai arrive et que le soleil brille, peut-être | ils chanteront et parleront, comme jadis la statue de Memnon.

5e Client. — Avez-vous des nouvelles des forêts ?

Thomas — Rien de bien extraordinaire, Monsieur. En voici pourtant d'assez plaisantes, de la forêt des Sots : | « On est en train de faire ici un nouveau parc pour séparer | les cocus dix-cors de la racaille. Ceux dont les femmes sont mortes et qui ont perdu depuis leur ramure, | resteront cocus honoraires. »

Lickfinger. — Je veux cette nouvelle.

Tous. — Et moi aussi ! Et moi aussi !

Cymbal (*à Pennyboy Junior*). — Monsieur, je vous prie de m'excuser, et vous, Madame : je ne puis quitter l'Office en ce premier jour; | mais mon cousin Fitton va vous accompagner. (*Ils sortent.*)

III

La Nouvelle Auberge, intitulée aussi *le Cœur léger*, fut représentée pour la première fois en 1629; il serait plus exact de dire qu'on essaya de la représenter, car elle fut non seulement mal accueillie, mais déchaîna de telles bordées de sifflets qu'on ne put la jouer jusqu'au bout [1]. L'auteur, furieux comme on pense, rejeta son échec sur la sottise du public et sur le jeu insouciant des acteurs ; il aurait pu n'accuser que lui-même. Sans doute on aurait dû épargner au vieillard, qui avait tant de fois diverti le parterre, la honte des sifflets : sa pièce ne méritait pas une condamnation aussi rude; mais elle n'était pas faite pour réussir devant ce public trop mêlé, ni

1. Jouée en 1629 (le 19 janvier), la pièce est inscrite au S. R. le 17 avril 1631 et elle a été publiée la même année par Jonson avec ce titre caractéristique : « *The New Inn* ; or, *the Light Heart*, a comedy. As it was never acted, but most negligently played by some, the KING'S SERVANTS ; and more squeamishly beheld and censured by others, the KING'S SUBJECTS, 1629. Now at last set at Liberty to the Readers, his MAJESTY'S Servants and Subjects, to be judged of, 1631.

Me lectori credere mallem,
Quam spectatoris fastidia ferre superbi. (Hor.)

Elle ne figure pas, chose étrange, dans le folio de 1640 et n'a été réunie aux autres œuvres de Jonson que dans l'édition de 1692.

même sur aucun théâtre. Ce n'est pas que *la Nouvelle Auberge* soit la plus mauvaise de ses comédies ; je la préfère pour ma part aux *Fêtes de Cynthia* ou à telle autre erreur de sa jeunesse. Elle a le mérite d'ennuyer moins longtemps, étant relativement courte; mais si courte soit-elle, elle est trop longue encore. On y retrouve tous les défauts coutumiers de Jonson, en particulier les lourdes plaisanteries populaires, rapportées avec une fidélité trop scrupuleuse ; on y retrouve aussi certaines de ses qualités, mais les plus discutables. cet abus du beau style et des nobles discours, qui avaient à peu près disparu de ses derniers ouvrages ; on n'y retrouvera pas malheureusement ces amusantes peintures de mœurs ou de caractères, qui font l'intérêt et le prix de ses plus belles comédies.

La Nouvelle Auberge en effet n'est pas une comédie de caractères, ni une comédie de mœurs ; ce n'est pas non plus une comédie d'intrigue, puisqu'il ne s'y passe à peu près rien. En revanche, elle représente dans l'œuvre de Jonson quelque chose de neuf. C'est ce qu'on pourrait appeler une comédie romanesque, dans la manière de Fletcher ; et elle ressemble assez en effet à une comédie de Fletcher, sauf que les qualités aimables de celui-ci, l'esprit, la gaieté, la facilité, le mouvement, y sont remplacées par les qualités moins séduisantes de notre poète [1]. Bref ce n'est du Fletcher qu'en apparence ; c'est en réalité du Jonson, et non du meilleur.

1. On retrouve au premier acte d'une comédie de Fletcher, *Love's Pilgrimage*, deux bouts de scène, qui ressemblent presque mot pour mot à deux scènes de *la Nouvelle Auberge* (II, II, et III, I ; G.-C., II, 354 et 361-363). Pour cette dernière, qui est la plus longue, la seule différence est que le texte de Jonson est partagé entre quatre ou cinq personnages, tandis que dans Fletcher toutes les répliques sont fondues en deux ou trois discours suivis. L'hypothèse d'une rencontre fortuite étant inadmissible. reste à savoir quel est l'auteur premier des passages en question. *Love's Pilgrimage* a été publié pour la première fois dans le folio de Fletcher en 1647 ; *la Nouvelle Auberge*, jouée en 1629, avait été imprimée en 1631. Mais Fletcher étant mort en 1625, la pièce était antérieure à cette date et remontait peut-être à 1612 (Cf. Fleay, *B. Chron.*, I, 194 ; E. H. Oliphant, *Englische Studien*, XV, 321 sqq.). Il est invraisemblable que Jonson se soit approprié le bien de Fletcher pour l'incorporer dans sa comédie : M. Fleay, qui avait avancé cette explication, y a renoncé par la suite. Il suppose que la comédie de Fletcher, reprise et renouvelée (*renewed*) en 1635-6, aura été arrangée par Jonson ; il y aurait alors introduit ces deux passages qui s'harmonisent assez bien avec le reste de la scène et dont il était probablement satisfait. On peut penser aussi, si Shirley fut chargé des remaniements (ce que rien ne prouve), que Jonson l'autorisa à se servir de ces passages ou plutôt, qu'après la mort de notre poète, les comédiens du Roi prirent la liberté de les y ajouter à la représentation, et qu'elles devinrent ainsi partie intégrante de la

Voici l'histoire. Il y avait une fois un noble seigneur qu'on appelait Lord Frampul ; il avait épousé une noble dame, dont il avait eu deux filles. C'était un homme d'humeur bizarre et vagabonde, qui s'en allait parfois faire une fugue avec des bohémiens errants, rétameurs ou montreurs de marionnettes. Peu de temps après la naissance de sa seconde fille, il est parti suivant sa coutume, et sa femme a attribué cette lubie soudaine à son dépit de n'avoir pas d héritier mâle. Touchée de cet affront, la tendre créature prend la résolution de s'en aller, pour ne revenir au logis qu'en ramenant le fugitif : donc, aussitôt remise de ses couches, elle laisse sa fille aînée au château paternel et s'enfuit avec la cadette. Le mari de retour apprend le départ de sa femme et, furieux contre lui-même, décide de renoncer lui aussi à sa fortune et de partir à sa recherche. La fille aînée, Frances, toute jeune encore, reste donc seule et s'élèvera comme elle pourra. (Je ne fais que copier, en l'abrégeant, le copieux argument que Jonson a publié lui-même en tête de sa comédie.) Supposez maintenant que l'extravagant gentilhomme, n'ayant pu retrouver sa femme, se soit retiré dans une auberge dont il fait personnellement les honneurs avec beaucoup de bonne grâce et de belle humeur, sans que les voyageurs se doutent un instant que leur « Boniface » a son siège à la Chambre des Lords. Supposez que la malheureuse, après avoir longtemps erré sous un déguisement misérable, un œil caché par un bandeau, à la recherche du volage époux, finit par débarquer à l'Auberge Neuve et, sans reconnaître l'aubergiste, lui cède en nue propriété le jeune garçon qui l'accompagne, que l'aubergiste veut élever comme son fils et qui n'est autre, on le devine, que sa fille Laetitia déguisée. Supposez enfin que le mari et la femme vivent ainsi pendant des années côte à côte, car on tolère dans l'auberge la présence de la vieille femme, qui passe pour la nourrice de l'enfant ; que non seulement le mari ne reconnaisse pas sa femme dans cette vieille ivrognesse au jargon irlandais, mais que la femme ne se doute pas une minute que ce jovial aubergiste est son ex-mari. Voilà des exigences assez fortes pour notre crédu-

comédie. Il est impossible de déterminer quel en est l'auteur par l'examen du fond, du style ou de la versification : ils peuvent être aussi bien de Fletcher que de Jonson. Mais il semble à peu près impossible que celui ci, étant donné ses habitudes d'esprit et son caractère, ait été imprimer sous son nom des vers d'un autre poète. D'autre part, il semble peu probable que Jonson ait travaillé avec Fletcher à la première rédaction de *Love's Pilgrimage*, où rien en somme ne rappelle sa manière.

lité ; mais nous les accepterons volontiers si l'auteur en tire un bon parti : voyons ce qu'il va en faire.

Par un nouveau hasard qu'il faut encore admettre, voici qu'arrive dans l'auberge la fille même de notre hôtelier, cette lady Frampul que nous avons laissée se tirer d'affaire toute seule et qui est maintenant une riche héritière, disons mieux, une riche orpheline. Cette jeune personne est « un peu toquée », nous dit Jonson, et ceci n'est pas pour nous étonner, si les filles héritent souvent du caractère paternel. Elle arrive donc à l'Auberge Neuve, dans un équipage tintinnabulant, avec une suite de brillants gentilshommes, ses admirateurs ; et pour quoi faire, s'il vous plaît ? Pour y tenir une Cour d'Amour, dont la reine sera... sa camériste ! Et sans doute la caméριste est une petite personne fort intelligente, pleine de finesse et d'esprit, qui connaît tous les secrets de sa maîtresse et qui a des façons charmantes ; mais ceci ne laisse pas d'être un peu étrange, et nous nageons en pleine fiction. Or il y a précisément (encore !) parmi les hôtes occasionnels du « Cœur Léger », un certain Lovel, qui est éperdument amoureux de la belle Frances, quoique cette joyeuse et fringante personne n'ait d'ailleurs jamais fait semblant de s'en apercevoir. Il faut dire que le jeune homme, pour de très honorables scrupules, ne lui a jamais par un seul mot révélé cette passion brûlante. Lorsqu'il apprend l'arrivée de sa maîtresse, cet amant discret veut se retirer, s'en aller, se cacher du moins ; mais grâce à la complicité bienveillante de l'hôtelier et de la caméριste, il va pouvoir librement se déclarer. C'est lui en effet qui doit, sur l'ordre irrévocable de la Reine, comparaître devant la Cour et répondre aux questions proposées. Et nous le voyons venir devant ce tribunal, aussi bizarrement que galamment composé, nous l'entendons pendant deux pleines heures, l'une après dîner, l'autre après souper, développer, fort éloquemment du reste, ses idées sur l'amour véritable et sur la valeur vraie. Inutile de dire que, dans chaque épreuve, il remporte le prix envié, à savoir un baiser de sa maîtresse. Il emporte aussi son cœur — et sa main, qu'elle lui accorde, ravie, au bout de la deuxième heure, et lui aurait déjà donnée au bout de la première, si elle avait voulu se priver du second discours. Mais ce n'est pas le seul mariage qui termine la comédie. Le jeune Frank, fils supposé de l'hôtelier, a été emprunté à son père et habillé en femme par lady Frampul, pour renforcer la partie féminine du tribunal improvisé : on le fait passer pour une cou-

sine de celle-ci. La fausse cousine a vite fait la conquête de lord Beaufort, un des jeunes galants qui courent la campagne aux trousses de la belle Frances ; et il s'est arrangé pour l'épouser secrètement. Lorsqu'il revient, tout fier de son exploit, on lui révèle que la jeune personne n'est qu'un garçon déguisé. Confusion, fureur, éclats de rire ! La fausse Irlandaise dénoue la situation en révélant que c'est une fille, et sa fille, et qui elle est : sur quoi le faux hôtelier se fait reconnaître comme mari de l'une et père des deux autres. Et tout finit par des chansons d'hyménée. Lord Beaufort gardera sa Laetitia en même temps que Lovel épousera Frances ; et pour que chacun soit content (*numero Deus impare gaudet*), Lord Latimer épousera Prudence, la spirituelle camériste, qui a été la véritable reine de la journée : nous sommes décidément au pays des rêves !

Le plus grave défaut de cette comédie romanesque, c'est qu'il ne s'y passe rien, comme on voit. Tous les genres sont bons, et la comédie romanesque en vaut un autre ; mais si nous consentons à l'auteur de si fortes invraisemblances, c'est à condition qu'il en tire quelque chose, des situations comiques ou touchantes. Ici, à part les reconnaissances classiques et le mariage secret du dénouement, toute l'action se réduit à deux séances de Cour d'Amour, où l'on parle fort éloquemment, mais où l'on ne fait rien d'ailleurs : et l'essence du théâtre est l'action. Une pièce où il ne se produit aucun événement, ni dans l'ordre des choses visibles et matérielles, ni dans l'ordre des sentiments et des passions, n'est pas une pièce ; et nous avons le droit de reprocher à Jonson les postulats invraisemblables auxquels il nous a fait souscrire, dans l'attente d'un plaisir qui ne viendra pas. Il l'a bien senti probablement et, pour essayer de pallier sa faute, il a intercalé dans sa comédie deux épisodes qui ont la prétention de nous amuser. C'est une pratique fréquente, chez les auteurs contemporains, en particulier chez Fletcher : une seconde intrigue, d'une gaieté plus lourde et vulgaire, vient nous reposer de l'intrigue principale, à laquelle elle se rattache par des liens assez factices En général, cette intrigue secondaire occupe presque une moitié de la pièce : ici elle se réduit à deux épisodes, le premier heureusement assez court, et dont l'autre, encore trop long, remplit seulement trois ou quatre scènes. Le premier nous représente l'étrange aventure du tailleur Nick Stuff et de sa femme Pinnacia. Il faut dire que lady Frampul avait commandé pour sa chère Prudence une robe neuve, dont l'éclat pût soutenir le rôle souverain dont elle

était chargée : la robe n'a pas été prête à temps et elle a dû se contenter d'une robe de sa maîtresse, arrangée sur elle à la hâte. Tout d'un coup, entre deux séances de la Cour d'Amour, on apprend que des étrangers de mise opulente viennent d'arriver dans l'auberge : on les introduit près de lady Frampul et de ses amis, qui sont choqués tout d'abord par les allures gauches et les propos vulgaires de la femme : mais quelle n'est pas la surprise, et l'amusement de tous, lorsqu'on découvre dans l'écuyer qui l'accompagne le tailleur de lady Frampul ! Le piteux couturier se jette aux pieds de sa cliente, et la dame raconte alors que c'est une fantaisie ordinaire de son mari. Quand il a fait une robe particulièrement somptueuse, il veut se donner pour un jour l'illusion d'être l'époux d'une comtesse : on prend une voiture à quatre chevaux, on court en poste la campagne de Londres et l'on va chercher dans une auberge « bon souper, bon gîte et le reste » ! Cette fois-ci, ils auront à payer leur impertinence ; le mari se verra berné dans tous les sens du mot, et la femme, dépouillée de ses beaux atours, retournera chez elle sur un chariot misérable, au milieu d'un charivari. Cette anecdote, qui n'est pas invraisemblable et qui fut probablement suggérée à l'auteur par une aventure arrivée, ne donne pas lieu à une scène bien longue ; elle dure seulement quelques minutes et ne mérite pas qu'on s'y arrête davantage.

On voudrait pouvoir en dire autant de l'autre épisode, destiné à égayer, hélas ! cette comédie de beau style. Mais il est si caractéristique du talent de Jonson, il occupe dans sa pièce une telle place, que force est bien de le raconter, si tant est qu'il soit racontable. Ce sont uniquement de ces dialogues ridicules, que Jonson prenait un tel plaisir à entendre et à reconstituer, entre des originaux grotesques et vulgaires, généralement à moitié ivres. Le principal personnage de cet épisode est Sir Glorious Tipto, chevalier et même colonel, un bravache « qui a la chance de se trouver très bien, sans avoir de rivaux », nous dit le poète, et que lady Frampul amena dans l'auberge à sa suite, car il est un de ses « attentifs ». Cet imbécile vaniteux, vaguement frotté d'espagnol et d'art militaire, rencontre dès son arrivée un certain Fly, que lord Frampul ramena jadis de ses excursions au pays de Bohême et qui a pour fonction dans l'auberge de pousser les voyageurs à la consommation. Le colonel s'en éprend aussitôt, sans qu'on puisse trouver de raison à cet engouement que la parité de leur sottise, et à partir de ce

moment, il se cantonne dans les salles basses, entre le valet d'écurie et le sommelier, auxquels il donne des grades militaires et distribue le commandement des diverses provinces de l'hôtellerie. On ne saurait être très affirmatif, en ce qui concerne leurs amusements de braillards ivres, car il est malaisé d'en saisir le sens ; mais il est certain que ces fastidieux personnages paraissent, à notre gré, beaucoup trop souvent. On retrouve là de nouveau, s'étalant avec une indiscrète complaisance, le goût singulier de Jonson pour les bizarreries et les vulgarités. Jamais pourtant ce goût malencontreux ne s'est déployé avec autant de maladresse : des trop nombreuses scènes qui constituent cet épisode on ne saurait dire quelle est la moins ennuyeuse ; il faudrait un vrai courage pour se risquer à la traduire. N'insistons pas davantage sur cette erreur de jugement, mais avouons que le public qui refusa d'entendre la pièce en entier, a droit aux circonstances atténuantes.

Laissant de côté ces deux épisodes, l'un puéril, l'autre malheureux, revenons maintenant au corps de la pièce : n'y peut-on relever que des défauts ? Après avoir signalé les criantes invraisemblances de la donnée et le peu d'intérêt qu'elle présente, après avoir constaté que, dans cette comédie outrageusement romanesque, on ne trouve aucune de ces études de caractères et de ces peintures de mœurs où il excelle, n'y trouvera-t-on rien à louer ? Il reste le style ; et si c'est un mérite secondaire, et même dangereux pour une comédie, d'être bien écrite, il faut rendre cette justice à Jonson que *la Nouvelle Auberge* est peut-être la mieux écrite de ses comédies. L'exposition (c'est-à-dire tout le premier acte) est un modèle d'élégance et de facilité, comme celle de *la Femme Silencieuse ;* mais elle a le double avantage d'être écrite en vers et d'être entièrement originale : il faudrait la citer tout entière, comme aussi bien toute la partie sérieuse de la comédie. Nous nous contenterons de donner comme exemple la grande scène de l'acte III, où Lovel expose avec tant de noblesse ses belles théories sur l'amour. Comme tout le mérite réside ici dans l'expression, nous essaierons, en traduisant ces beaux vers, de faire passer dans notre français un peu de la vigoureuse souplesse du « vieux barde », qu'un préjugé invétéré, dénoncé par Lamb, proclama « rocailleux [1] ». On nous pardonnera si nous restons trop au-

1. Cf. C. Lamb, *Specimens of English Dramatic Poets* (éd. Bohn, p. 276) : « These and the preceding extracts may serve to show the poetical fancy and elegance of mind of the supposed rugged old bard. A thousand beautiful passages might be

dessous de l'original, en songeant au proverbe italien, qui dit que traduire est trahir ; et si l'on se reporte au texte anglais, on verra que l'auteur de *Volpone* n'avait point perdu avec l'âge sa force coutumière de pensée et d'expression. L'idée même de la scène était malheureuse, bien qu'il s'évertue en homme de théâtre à lui imprimer quelque mouvement ; mais celui qui était capable d'écrire ainsi était un maître de la langue. Son talent robuste revêt ici une aisance élégante qui nous surprend et nous charme à la fois : à cet égard, il est bien supérieur à Molière, dont le style en vers n'est jamais très bon. Molière l'emporte en revanche et de beaucoup dans les parties essentielles de son art, mais il s'est trompé quelquefois (en composant *les Amants Magnifiques* ou *Don Garcie de Navarre*), et *la Nouvelle Auberge*, avec tous ses défauts, est d'une lecture moins fastidieuse. Ce n'est pas une pièce de théâtre ; mais à condition de sauter trois ou quatre scènes assez lourdes, elle se lit encore avec plaisir [1].

*
* *

Acte I. Scène i (*fin*). — Une salle dans l'auberge.

Lovel, Ferret, l'Hôtelier, *puis* Prudence.

L'Hôtelier (*à Prudence qui entre*). — Belle Dame, vous êtes ici la bienvenue.

Prudence. — Arrêtez, Monsieur, c'est à moi de parler la première, | avant d'ouïr vos compliments, et c'est à Monsieur | que je veux parler.

L'Hôtelier. — Que de cérémonies !

Prudence. — Ma maîtresse est ravie, Monsieur, du hasard | qui lui fait rencontrer ici un de ses attentifs, et quel attentif ! | combien prisé ! Avec ses meilleurs respects, | elle se rappelle à votre souvenir ; et invite | Votre Sei-

adduced from those numerous court masques and entertainments which he was in the daily habit of furnishing, to prove the same thing. But they do not come within my plan. » Il cite les deux scènes que nous donnons plus loin.

1. Jonson, dans un des deux Epilogues de la comédie, laisse entendre et paraît supposer que l'animosité du public vint de ce qu'il avait donné d'abord à Prudence le nom de Ciss ou Cicely. (M. Fleay, poursuivant sa théorie sur lady Hatton, voit dans celle-ci l'original de la spirituelle camériste. Cf. *B. Chron.*, I, 385.) L'insuccès du poète eut probablement des raisons plus graves, soit des cabales d'ennemis, soit le caractère même de sa pièce, qui manque vraiment d'intérêt dramatique. M. Swinburne relate son échec avec une sorte de joie sauvage (*Loc. cit.*, pp. 79-80) ; nous autres Français, plus sensibles aux mérites extérieurs du style, inclinons à la juger moins cruellement.

gneurie à prendre part aujourd'hui | à la joyeuse fête, organisée | par elle et les jeunes seigneurs, vos rivaux, | qui sont non moins ambitieux de vous voir accepter | sa gracieuse invitation; et ils m'ont envoyée | à fin de l'obtenir, malgré la pauvreté de mon éloquence ! | Si j'y puis réussir, ils m'ont élue | à la couronne et au titre de souveraine, | pour les fêtes qui doivent avoir lieu en ce jour à l'auberge, | à condition, bien entendu, que vous y donnerez votre suffrage.

Lovel. — Qui ? Moi ? Aimable Mistress Prudence ! | Pouvez-vous penser que je sois d'un caractère assez désagréable | pour vous rien refuser?

L'Hôtelier. — Voilà qui est bien dit, et qui vous ressemble, mon hôte !

Lovel. — Je félicite donc Votre Honneur, | et je profiterais avec joie de toute occasion | qui pourrait la servir ; mais quant à penser | que je puisse avoir part, si peu que ce soit, | à l'attention de votre maîtresse, sauf pour grossir sa liste, excusez-moi ! | La dame ne fait-elle pas profession | de n'aimer âme qui vive pour d'autres fins | que son propre plaisir ? Et elle ne se fait point scrupule de le déclarer, | mais va le proclamant en toute compagnie ! | Il faudra que Sa Seigneurie veuille bien excuser la faiblesse | de mes pensées et de ma volonté, si je ne puis lui obéir.

Prudence. — Ah ! Master Lovel, vous ne devez point croire | tout ce que les dames professent ainsi publiquement | et racontent à la légère à leurs attentifs ! Leurs paroles et leurs pensées sont souvent à cent lieues de distance; | mais elles ont, quand il leur plaît, leurs secrets d'état, | leurs pensées réservées, et elles savent dissimuler | tout comme d'autres.

L'Hôtelier — Non moins que les plus subtils ! | Tous les mots qui passent les lèvres d'une femme.....

Prudence. — Ne viennent pas toujours du cœur, mon hôte !

L'Hôtelier. — Justement ce que j'allais dire !

Prudence. — Permettez, s'il vous plaît; | car je n'ai point fini. Que si Sa Seigneurie, | faisant trop peu de cas, Monsieur, de vos attentions, | a pu causer par ses dédains quelque aversion, | que j'ignore; je fais ici serment, | sur ma naïveté de simple chambrière, | et réservant, bien entendu, l'honneur de ma maîtresse, | je fais serment de lui présenter le miroir, | pour lui montrer en quoi elle a pu se tromper | et quelle satisfaction elle peut vous offrir ; | à condition que vous vouliez aujourd'hui risquer l'aventure !

L'Hôtelier — Qu'en dites-vous, Monsieur ? Où êtes-vous ? Etes-vous là ? (*Il lui frappe sur la poitrine.*)

Lovel. — Oui, j'irai les rejoindre, elle et sa compagnie.

L'Hôtelier. — Il suffit, Madame la Reine; je vous l'amènerai, | foi de ce baiser. (*Il lui donne un baiser. Prudence sort.*) J'ai toujours eu l'envie d'embrasser une reine !

Lovel. — Il n'y a de vie sur la terre que lorsqu'on est amoureux ! | Point d'études et point d'affaires, nul plaisir, | aucun rapport, aucun commerce ou des âmes ou des corps, | sauf dans l'amour ! J'étais l'être le plus paresseux, | un vrai bourdon, la plus inutile image | du néant, dormant ma vie | plus profondément qu'une marmotte, jusqu'au jour où je fus amoureux ! | Et maintenant, je suis plus éveillé qu'un rossignol, | plus attentif qu'un usurier

et plus infatigable ; j'erre partout comme un fantôme qui rôderait autour d'un trésor, | et ce beau trésor imaginaire, c'est l'amour !

L'Hôtelier. — Mais votre nom, Monsieur, est-il Love ill ou Love-Well ? Je voudrais le savoir.

Lovel. — Je n'en sais rien moi-même ; | mais c'est l'amour qui fut toujours la passion héréditaire de notre maison ; | oui, mon bon hôte, et je puis dire aussi : mon ami, n'est-ce pas ? | La vérité est que j'aime depuis longtemps cette dame, | et follement, avec passion, | mais sans succès, car je n'ai jamais pris sur moi | de le lui exprimer en personne !

L'Hôtelier — Comment cela ?

Lovel. — Je lui envoyais des bagatelles, vers et anagrammes, | des jeux d'esprit, des riens qu'elle trouvait jolis, | mais sans savoir d'où ils venaient et sans le deviner.

L'Hôtelier. — Jolie façon de courtiser les femmes, par énigmes !

Lovel. — Souvent aussi je fus dans sa compagnie, | et je l'ai regardée, admirée des journées entières ! | Je l'aimais, sans le lui dire plus je la regardais plus je l'aimais ; plus je l'aimais, plus je soupirais ; | mais je finis par m'éloigner, négligé, dédaigné.....

L'Hôtelier. — Hé ! peut-on la blâmer, Monsieur, | puisque vous restiez muet, la bouche close ?

Lovel. — Mais je l'en aimais que davantage ; elle aurait pu le voir | dans mon silence, si elle avait été. ...

L'Hôtelier. — Mélancolique | à votre manière ! Mais, dites-moi, Monsieur, pourquoi donc ne parliez-vous pas ?

Lovel. — Ah ! mon hôte, c'est toute une histoire ! | Avez-vous connu, rien que de nom, lord Beaufort, | qui servit si bravement en France ? J'étais son page, | et, lors de sa mort, son ami ; je le suivis | d'abord dans ses campagnes, et ensuite, à la paix. | dans ses travaux, qui étaient bien choisis. | Ce n'étaient pas les Arthurs, ni les Rosicleers, | ni les chevaliers du Soleil ou les Amadis de Gaule, | Primalion, Pantagruel et autres néants, | avortons du cabinet noir de la fable, | qu'on envoie pour empoisonner les cours et infecter les mœurs ; | c'étaient les hauts faits du grand Achille et d'Agamemnon, | les conseils du sage Nestor et les ruses d'Ulysse. | et le courage de Diomède, tels qu'Homère les peignit, | dans sa fantaisie immortelle, exemple d'héroïque vertu ; ou tels que Virgile, | ce maître de l'épopée, décrivit | son prince religieux, le pieux Aeneas, | portant sur ses épaules son père vénéré, | arraché aux flammes de Troie avec son jeune fils ; | voilà ce qu'il proposait à mes actions, à ma pratique ! | C'est lui, je le reconnais, qui me donna ma première éducation ; | puis il répandit ses bienfaits sur moi, comme les Heures | à la main généreuse, qui siègent sur les nuages, et versent les largesses du Ciel, | sur les genoux reconnaissants des hommes ! Mais aussi | la mission qui me fut confiée à sa mort | domina tout, imposa un lien si fort | à tout mon être, que le temps ne peut le dénouer, | avant qu'il se dissolve et que tout soit détruit ! | Il me confia la garde de son brave fils, son unique héritier ; | qui étant un jeune seigneur vertueux, aimable et de grande espérance | a jeté ses premières affections sur cette dame. | Je sais bien, je présume du moins, | qu'elle est trop capricieuse pour le payer de retour, | et

qu'importe donc si l'on s'exerce à pratiquer | sur elle les dédains qu'elle pratiqua envers nous ! | Cependant, par respect pour ma mission, | pour la dette engagée, je me suis fait une loi | de ne jamais avouer ma passion, quand bien même | l ardeur m'en eût réduit en cendres !

L'Hôtelier. — Eh bien, vous n'êtes pas si subtil, | ni si profond dans la science amoureuse, que je croyais ; | allez, allez, vous n'êtes pas un phénix ; si vous en étiez un, | je n'attendrais aucun miracle de vos cendres ! | Ecoutez mon conseil : continuez à être ce chiffon | d'amour; brûlez jusqu'à ce que vous soyez de l'amadou ! | Cette camériste pourrait bien être le fusil, | qui tirera l'étincelle de ce silex, votre maîtresse, | et nous verrons encore de beaux feux de joie ! Vous ne savez pas | que de lumière on peut tirer des plus noires ténèbres !

Lovel. — Non, je suis résolu, j'aimerai toujours, | mais sans l'avouer !

L'Hôtelier. — Cela, Monsieur, dépend du hasard ; | nous tirerons la chose aux dés ! Bon courage !

Lovel. — Il ne me manque point ! (*Il sort.*)

Acte III Scène ii. — Une salle dans la nouvelle auberge, transformée en tribunal.

Prudence *occupe le siège de la présidence ; elle est encadrée par* Lord Latimer et Lord Beaufort ; *sont également présents* l'Hôtelier, la Nourrice, Frank, Trundle et Ferret. Lovel et Lady Frampul *sont introduits successivement et prennent place d'un côté de la scène et de l'autre.*

Prudence. — Huissier de la Cour d'Amour, faites-leur prêter serment, | suivant le cérémonial accoutumé, sur le missel d'Amour.

L'Hôtelier. — Levez-vous et posez la main sur le livre ! « Herbert Lovel, appelant, et lady Frances Frampul, défenderesse, vous jurez sur la Liturgie d'Amour, *Ovidius de Arte Amandi*, que vous n'avez, ni n'aurez, ni d'aucune façon portez sur vous, un objet ou des objets, pointus ou émoussés, dedans cette lice, autres que des objets naturels et autorisés par la Cour ; point d'armures ou d'armes enchantées, ni pierre de vertu, ni d'herbe de grâce, aucun charme, philtre ou grimoire, bref, nul pouvoir que celui d'Amour et la bonté de votre cause ? Que l'Amour donc vous protège, ainsi que sa mère et le contenu de ce livre ! Baisez le livre ! » (*Lovel baise le livre.*) Retournez à vos places ! — Crieur, faites faire silence !

Trundle. — Oyez, oyez, oyez, oyez !

Ferret. — Au nom de la souveraine d'Amour — (*Trundle répète après lui chaque membre de phrase.*) — Avis est donné par la Cour au demandeur et à la défenderesse — que la première heure des débats commence — et que l'Amour garde la Souveraine !

Lady Frampul — Dites-nous donc ce qu'est l'amour, pour que nous soyons sûrs | qu'une pareille chose existe et qu'elle est dans la nature.

Lovel. — Parfaite et admirable Dame ! je ne m'attendais certes pas | à

rencontrer une incrédule, que dis-je une athée, | ici dans les lices d'Amour ! Dieu ! quelle incroyance | de mettre son existence en question !

L'Hôtelier. — Bien attaqué !

Lovel. — Je croyais plutôt, et religieusement je crois, | que si tous les caractères de l'Amour avaient été perdus, | ses traits, ses proportions, toute son image, | effacée et abîmée par la lourde humanité, sa nature et son essence auraient pu toutes deux | retrouver ici leur résurrection puissante ; | ici, où l'affluence du beau et du bien | convergent pour fonder la beauté parfaite. Qu'est ce en effet | que l'Amour, sinon l'amour très noble et très pur | de ce qui est vraiment beau et juste, | le désir d'être uni avec l'objet aimé ?

Lord Beaufort. — Les assesseurs de la Cour ont-ils droit de vote | et privilège de parler librement ?

Prudence. — Oui, si c'est pour aider, mais non pour interrompre.

Lord Beaufort. — Alors j'ai lu je ne sais où que l'homme et la femme | étaient au début de la création d'un seul tenant ; | ayant été fendus en deux, depuis ce temps | l'Amour est le désir de se trouver rejoints. | Ainsi par exemple..... (*Il embrasse Frank.*)

La Nourrice. — Cramo-cree ! Qu'est-che là ?

Lord Beaufort. — Un baiser, voilà tout !

L'Hôtelier. — Jusque-là c'est permis !

Lord Latimer. — Conforme aux prérogatives de la Cour d'Amour !

Lovel. — C'est une fable de Platon dans son *Banquet*, | qu'il a mise dans la bouche d'Aristophane.

L'Hôtelier. — Le souvenir est heureux et vient à propos. | Mais continuez votre description de ce qu'est l'Amour : | un désir d'union avec l'objet aimé.

Lovel. — Je cherchais une définition. Car je tiens | pour la cause efficiente ce qui est beau et juste ; | pour la cause formelle, le désir d'union ; pour la cause finale, l'union elle-même. | Mais prenons-en, si vous voulez, une image plus haute : | c'est une flamme, une ardeur de l'âme, | morte dans le corps de l'un et qui se rallume dans l'autre ; | qui transporte l'amant dans l'objet aimé. | Celui ou celle qui aime grave ou, pour ainsi dire, imprime | l'idée de ce qu'il aime, en soi d'abord ; | ou, comme des miroirs, leurs esprits reçoivent | la forme de l'aimé et puis la réfléchissent. | C'est la similitude des sentiments | qui est la mère et la nourrice de l'Amour. | L'Amour est un accouplement spirituel de deux âmes | et il est d'autant plus parfait qu'il a moins de rapport avec le corps. | Alors il est éternel, parfait comme un cercle, | non pas feint ou créé, mais inné ; et puis si précieux | que rien ne peut le payer que lui-même ! .. | Mais il faut prendre et entendre cet Amour | tout le temps comme un objet plein de dignité. | et non point de plaisir.

L'Hôtelier (*à Lord Beaufort*). — Notez bien cela, jeune et galant seigneur.

Lovel. — L'Amour vrai n'admet point de pensées indignes et légères, | de désirs relâchés, de propos indécents ; | rien qui ne soit fixe, constant, pur et immuable.

Lord Beaufort. — J'ai peu de goût pour ces banquets philosophiques ; | donnez-moi un festin sensuel comme celui d'Ovide, | une forme qui captive

les yeux, une voix qui charme l'oreille, | un parfum exquis pour l'odorat, une main | douce, menue, polie au toucher, et, quant au goût, | des baisers d'ambroisie où le palais se fond.

Lovel. — Ce sont les amants d'un ordre inférieur et terrestre, | qui se laissent ainsi séduire par ce qui frappe les sens | et qui aiment de cette façon relâchée Je consens | qu'on aime en un objet ce qui est beau et gracieux | et qu'on en veuille user dans tout ce qui nous occupe, | aussi bien chez nous que dans la cité ; | qu'il s'agisse d'ordonner une armée, ou bien de notre style, | de notre vêtement, de nos gestes ou de nos maisons, | tous les arts et toutes les actions recherchent la beauté. | Mais supposez que je vienne à rencontrer en un voyage | quelque somptueux édifice, à la façade magnifique, | resterai-je captif dans la cour extérieure, | admirant les dehors, sans avancer pour connaître | celui qui vit et habite cette maison ? | C'est là, à l'intérieur, que je puis trouver l'amitié, | quelqu'un qui puisse me rendre mon affection ; ce ne sont pas les murs, | les portes, les fenêtres, les architraves, les frises ou les corniches ! | Je manque le but à n'aimer qu'un visage, | l'œil, la lèvre, le nez, la main, le pied et tout le reste; | tout cela n'est qu'une statue, si l'âme | ne l'émeut point, qui seule peut me payer de retour. | Le but de l'Amour est de réunir deux êtres en un seul | par la volonté et le sentiment; il faut que les âmes soient unies d'abord, et non les corps.

Lord Beaufort. — Moi, le corps me suffit pourvu qu'il soit bien fait ! (*Il embrasse Frank.*)

Frank. — Holà, mon doux seigneur ! Je vais demander à notre Souveraine une autre place, si vous continuez de la sorte.

Trundle. — Silence, sous peine de prison ! Ecoutez la Cour !

Lovel. — L'Amour du corps est fragile, sujet au changement, | grandit et décroît d'après son humeur; celui de l'âme est inébranlable, | toujours pareil, car il vient de ce qu'on a pesé | et bien examiné d'abord ce qui est beau et bien, | puis ce qui est semblable en raison, convenable en manières; | et de là vient la sympathie, et de la sympathie le désir d'union. | Ainsi la connaissance d'abord amène la bienveillance, | la bienveillance engendre l'amitié et l'amitié, l'Amour. | Mais partout où il s'éloigne et s'écarte de cette voie, | ce n'est plus rien qu'un appétit dégénéré, | un sentiment oblique, égaré, dépravé, | qui ne porte plus la marque et le signe d'Amour.

Lady Frampul. — Ah ! que je suis changée ! Par quelle alchimie | de l'Amour ou de l'éloquence, me trouvé-je ainsi transformée ? | Il a la Pierre philosophale au bout de la langue, | et c'est elle qui émeut ainsi tout mon sang ! | Je ressens une transmutation par toutes mes veines, | comme si j'étais devenue une autre créature, | et tout ce qu'il dit est une projection !

Prudence. — Bien joué, Madame : voilà son rôle qui commence !

Lord Latimer. — Et elle le tiendra avec subtilité !

Prudence. — Ou je me trompe fort !

Lovel. — Ils commettent une faute indigne du pardon, | ceux qui, cédant à leur Amour et lui donnant toute licence, | le dépouillent de ses plus nobles ornements, | qui sont la pudeur et la modestie, | tels ceux qui nourrissent

de coupables desseins | contre les personnes qu'ils disent aimer. | Qu'y a-t-il de plus monstrueux, de plus prodigieux | que de m'entendre protester de la loyauté de mon affection à une personne que je veux déshonorer ? | Quel plus grand déshonneur que d'abîmer | le bien d'autrui, tout en perdant le mien ? | d'en attirer un autre dans la complicité d'un péché ? | D'une pareille tache, si pour un temps l'on peut s'en préserver par la prudence la conscience pourtant | n'en peut être lavée : car ce qui jusque-là portait le nom d'Amour | est détruit par ce crime ; l'innocence perdue, l'affection ne tardera pas à décroître ; | et l'Amour n'est point vrai lorsqu'il n'est pas durable ; | non plus qu'il ne saurait être pur et parfait | s'il s'adresse à plus d'un objet. *Dixi.*

Lady Frampul. — Ah ! parle encore ! parle toujours ! Laisse mon oreille | se repaître et se remplir d'un tel régal ! | Nul sens ne peut se rassasier de tant de vérité, | c'est la moelle de toutes les lois d'Amour ! | Qui donc a étudié Platon, Héliodore ou Tatius, | Sidney, d'Urfé, tous les Pères de l'Amour, aussi bien que lui ? | C'est lui qui est le Maître des Sentences, | école, commentaire, texte et glose ; en lui respire la vraie divinité de l'Amour !

Prudence. — Quel jeu parfait ! Comme sa passion est bien feinte !

Lady Frampul. — Pourquoi ai-je vécu si longtemps dans l'hérésie, | hors de la Congrégation d'Amour | sans me plier à sa règle et à ses canons ?

Lord Latimer (*à Prudence*). — Mais croyez-vous que ce soit comédie ?

Prudence (*à Lord Latimer*). — Ma parole de Souveraine ! Observez-la donc !

Lord Latimer. — Je tremble et je suis à moitié jaloux.

Lady Frampul. — Quelle pénitence faire pour être reçue, | réconciliée, dans l'église d'Amour ? | Faut-il aller en procession, nu-pieds, vers son image, | et répéter cent versets repentants | du *Troilus et Cressida* du vieux Chaucer ? | Faut-il faire vœu de brûler à l'autel de sa mère | une bougie de cire grande comme un mât de cocagne ? | Que la Cour m'enjoigne telle punition qu'elle croira bon, | car j'ai blasphêmé l'Amour et péché contre lui ! | Oui, j'ai méprisé sa divinité, | que jusqu'à ce miracle j'avais méconnue. | Maintenant j'adore l'Amour, je voudrais baiser les roseaux | qui portent ce vénérable gentilhomme, son prêtre, | si cela pouvait racheter (hélas ! je crains que non !). | Car, bien qu'il soit assez avancé en âge, assez vieux | pour être mon père, il est sage ; | et les sages seuls savent aimer, les autres convoitent ! — (*A part.*) Il me semble que je commence à l'aimer, mais je n'en veux rien dire encore, parce que j'espère | jouir de la deuxième heure avec plus de plaisir | et l'éprouver mieux encore !

Prudence. — Dame très socratique | ou, si vous préférez, très ironique ! nous vous souhaitons grande joie | de votre platonique amoureux, Monsieur Lovel ! | Mais d'abord payez-lui son premier baiser, en pleine Cour : | c'est une dette due, car l'heure est écoulée.

Lady Frampul. — Que le temps est rapide et fuit d'un pied furtif | ceux qui voudraient l'embrasser, le retenir ! | J'aurais cru qu'il y avait dix minutes à peine, | et toute l'heure déjà s'est envolée ! Tenez, prenez votre baiser, Monsieur, | que je vous offre ici très volontiers devant la Cour. (*Elle embrasse Lovel.*)

Lord Beaufort. — Et nous faisons de même ! (*Il embrasse Frank.*)

Lady Frampul. — Je voudrais seulement qu'il y en eût vingt ! | mais la nature étroite de la jeune Souveraine en a décidé autrement ; | il est passé maintenant, irrévocable ; | elle a jugé d'après son caractère, suivant sa latitude. ...

Prudence. — Gardez-vous bien d'évoquer un esprit | que vous ne pourriez plus apaiser !

Lady Frampul. — Montrez-vous aussi méchante que vous pouvez l'être, | allez, je vous défie ; | montrez seulement pareille injustice ; je voudrais bien vous voir | changer la sentence !

Lord Latimer. — Soyez sûrs qu'elle parle sérieusement ! | Je vais avoir un autre accès de jalousie ! | Je ressens je ne sais quelle envie.....

L'Hôtelier. — Du calme, mon noble Seigneur ! | On ne saurait deviner encore à quoi cela peut aboutir ; | le cerveau de l'homme et de la femme a des démarches incertaines.

Lovel. — Laissez donc ; elle dissimule ! Tout cela est joué, | c'est une feinte ! Ah ! s'il en était autrement, | la monarchie espagnole avec toutes les Indes | ne pourraient pas me racheter ce baiser précieux, | ni balancer à moitié mon bonheur !

L'Hôtelier. — En tout cas, c'est une joie pour mon Cœur Léger | de vous voir réveillé de votre somnolente humeur | de mélancolie, de voir revivre toutes ces belles parties de votre âme, | qui semblaient auparavant noyées et enterrées en vous. | Oui, vous vous exprimez comme si vous montiez | le cheval des Muses, comme si vous aviez les armes de Bellérophon... (*Entre Fly.*) Eh bien, Fly, quelles nouvelles ?

Fly. — Les nouvelles, c'est qu'il y a là une dame encore plus nouvelle, | plus belle et plus fraîche, plus brave et plus aimable, | en satin jaune, luisant, tout doré !

Lady Frampul. — Prue, lève l'audience !

Prudence. — Faites la proclamation, Trundle !

Trundle. — Oyez ! Que quiconque, homme ou femme, doit assister en personne | à la Cour, revienne pour la deuxième heure ; et que l'Amour garde la Souveraine ! (*Ils sortent.*)

IV

Si les avis sont partagés sur la valeur de *la Nouvelle Auberge*, ils le sont peut-être davantage encore au sujet de *la Dame Magnétique* [1].

1. La pièce fut jouée à Blackfriars par les « King's Servants » en 1632. Une lettre de Howell, où elle est mentionnée, est datée de 1629 ; mais on sait qu'il ne faut pas se fier aux dates de Howell qui ont été ajoutées après coup. La *Dame Magnétique* a été autorisée le 12 octobre 1632 : elle dut être donnée vers la fin de l'année. Nous ignorons si elle eut du succès : nous savons seulement qu'Alexander Gill l'a

Sans l'égaler aux chefs-d'œuvre incontestés, M. Swinburne en fait un grand éloge dont il excepte à peine le dernier acte et que je tiens à citer : « Le génie supérieur de Jonson comme poète comique devait encore se révéler en une dernière lueur d'un éclat splendide avant la disparition prochaine. Aucune de ses œuvres n'a rencontré comme celle-ci une indifférence presque universelle, et je ne me souviens pas de l'avoir vue citée nulle part (sauf par Dryden, etc.). Et pourtant aux premières scènes tous les spectateurs capables de juger ont dû ressentir une satisfaction bien vive de cette apparente résurrection du pouvoir comique, de cette renaissance de l'instinct dramatique, dont on avait vu l'affaiblissement, disons même l'éclipse, dans la dernière pièce que notre auteur avait fait jouer [1] ». J'avoue que je ne saurais pour ma part souscrire à ces beaux compliments ; sans doute, elle est loin d'être méprisable, mais après l'avoir lue et relue, je n'arrive pas à la trouver tellement supérieure à la précédente. Nous allons en résumer brièvement l'intrigue ; nous verrons ensuite

tournée en ridicule dans une longue épigramme, qu'on trouvera dans Gifford (G.-C., II, 437-8) et dont voici les trois vers les plus curieux :

> O how thy friend Nat Butter gan to melt
> And Inigo with laughter there grew fat
> That there was nothing worth the laughing at.

Ce Gill, qui avait été condamné par la Chambre Etoilée à perdre les oreilles pour crime de lèse-majesté, s'était sans doute cru visé, à tort ou à raison, par deux vers de la comédie :

> One that hath lost his ears by a just sentence
> Of the Star-Chamber, a right valiant knave.....

La pièce a été publiée pour la première fois après la mort de Jonson : elle se trouve dans le folio de 1640, entre les *Discoveries* et le *Conte du Tonneau* (paginée 1-62), avec cette épigraphe :

> Jam lapides suus ardor agit, ferrumque tenetur
> Illecebris. (*Claud. de Magnet.*)

1. *A Study of Ben Jonson.* « The higher genius of Ben Jonson as a comic poet was yet once more to show itself in one brilliant flash of parting splendour before its approaching sunset. No other of his works would seem to have met with such all but universal neglect as *The Magnetic Lady* ; I do not remember to have ever seen it quoted or referred to except once by Dryden, who in his *Essay of Dramatic Poesy* cites from it an example of narrative substituted for action, « where one comes out from dinner and relates the quarrels and disorders of it, to save the undecent apparance of them on the stage, and to abbreviate the story ». And yet any competent spectator of its opening scenes must have felt a keen satisfaction at the apparent revival of the comic power and renewal of the dramatic instinct so lamentably enfeebled and eclipsed on the last occasion of a new play from the same hand. » Pp. 81-82.

quelles sont les qualités qui lui ont valu les louanges de M. Swinburne, et les défauts qui me paraissent justifier quelques réserves.

Cette « Dame Magnétique », qui donne à la pièce son titre bizarre et qui n'a rien d'attirant d'ailleurs que sa fortune, est la veuve d'un ancien gouverneur de la Compagnie des Indes, qui s'appelait précisément sir John Loadstone. Elle a chez elle deux jeunes filles qui répondent à peu près au même nom : l'une s'appelle Placentia, l'autre Plaisance. La première est sa propre nièce ; l'autre est la fille d'une vieille femme de chambre de la famille, aujourd'hui retirée, mais qui fréquente encore dans la maison. Par ses flatteries cette vieille intrigante a gagné et conserve encore la faveur de la noble dame. Disons tout de suite qu'elle a substitué à leur naissance les deux enfants l'une à l'autre ; de sorte que sa fille est élevée au lieu et place de sa jeune maîtresse, reçoit l'éducation qui convient à son rang et doit hériter de la grosse fortune des parents supposés qu'elle a perdus. Naturellement la riche héritière, malgré sa vulgarité physique et morale, est recherchée par quantité de soupirants, qui trouvent tous chez sa tante une très copieuse hospitalité. Les deux grands favoris sont Sir Diaphanous Silkworm, le courtisan dameret et le subtil « *lawyer* » Practice. Le personnage sympathique (il pourrait l'être davantage) est le mathématicien Compass, qui est comme l'ancêtre lointain des polytechniciens triomphants du théâtre moderne. Il introduit dans l'hospitalière demeure un certain capitaine Ironside, son frère, qui par ses façons brusques « de soldat qui sait mal farder la vérité », met le trouble dans l'assemblée des rivaux pacifiques. Une dispute éclate à table. Placentia, la nièce, est prise d'une crise nerveuse ; et cette crise ne fait que hâter un événement qu'elle seule attendait : elle accouche. On essaie d'étouffer la chose et l'on fait disparaître l'enfant ; la tante, prise d'une migraine opportune, n'a rien entendu. Mais Compass a surpris le secret de Dame Polish, la substitutrice ; il s'arrange pour épouser Plaisance, fille supposée de la chambrière, à l'insu de Practice l'avocat, qui, malgré sa condition inférieure, la préférait à sa maîtresse. Puis, une fois en possession de la jeune femme, il cherche à reconquérir sa dot, ce qui sera plus malaisé. La fortune de la jeune fille était administrée jusqu'à son mariage par son oncle, Sir Moth Interest : or le vieil avare, dès qu'il a su le déshonneur de sa prétendue nièce, a résolu de ne point rendre cet argent, dont il est convaincu qu'il fait meilleur usage. Compass révèle alors le crime de Polish, prouve l'identité de

la vertueuse Plaisance, et après bien des tergiversations, le vieux ladre se voit contraint de rendre l'argent. La pièce se termine encore par d'autres mariages, car lady Loadstone s'est laissée séduire par les allures martiales du capitaine Ironside ; et on nous laisse entendre que la pauvre Placentia, abandonnée de tous ses soupirants, réparera sa coupable faiblesse en épousant celui qui en a profité.

Ainsi résumée, l'intrigue paraît simple, mais assez peu intéressante ; en fait, sans être plus intéressante, elle est plus compliquée. Fidèle à une théorie qui lui est chère et qu'il expose en maint endroit, Jonson réserve à l'exposition ses deux premiers actes, mais à partir du troisième, l'action devient plus mouvementée, et nous n'en avons indiqué que les grandes lignes. Il reste à dire comment Compass a surpris le secret de Polish, qui est la clef de tout le mystère ; comment il s'arrange pour provoquer les aveux de celle-ci et pourquoi il attend si longtemps pour le faire. Sur le premier point, Jonson ne s'est pas mis en frais d'imagination Il suppose ingénument que Polish et la nourrice de sa fille, qui vient d'accoucher, entrent brusquement, *et sans le voir*, dans une chambre où se trouvait Compass (on ne sait pourquoi), et que là, dans la maison même de lady Loadstone, elle lui fait de véhéments reproches sur sa défectueuse surveillance ; de sorte que Compass n'a qu'à se dissimuler, dans un coin sombre (et il est midi !), d'où il reste en communication constante avec le public, pour écouter jusqu'au bout ces révélations suggestives. Il est vrai que l'auteur n'a pas eu la naïveté de les mettre dans la bouche de Dame Polish : c'est la nourrice qui, dans un élan d'indignation, en libère son âme accablée, malgré les efforts de l'autre pour la faire taire, du moins pour lui couvrir la voix. Tout de même, quand on songe à l'importance de ce détail dans l'intrigue. il est permis de s'étonner que l'auteur n'ait pas pris soin de préparer sa scène d'une manière au moins vraisemblable.

Voici Compass en possession du fameux secret. Son premier mouvement est d'aborder Plaisance, qui paraît justement sur ces entrefaites, et de la prier de commander une voiture, où ils monteront ensemble dans un moment. Plaisance n'a pas un instant d'hésitation ; elle accepte dès le premier mot cette proposition bizarre, avec une promptitude, une docilité, que peut seule expliquer la répugnance de Jonson à faire parler les jeunes filles. Admettons qu'elle a compris du premier regard le dessein de Compass, avec cette clairvoyance que donne l'amour, et que celui-ci vient de s'éprendre de sa

fortune, à moins qu'il n'en fût amoureux déjà à notre insu. Jusqu'ici cependant c'était l'avocat Practice qui semblait devoir l'épouser, avec un désintéressement peut-être invraisemblable ; il s'était même procuré la licence nécessaire, et Compass devait lui servir de témoin. Celui-ci lui donne rendez-vous dans une église éloignée, et grâce à la licence qu'il a gardée sous le premier prétexte, et qui est heureusement en blanc, il a épousé Plaisance, quand l'autre revient, lassé d'attendre. Compass le dédommagera en lui cédant une bonne place dont il vient d'hériter ; mais on peut trouver que les personnages sympathiques du vieux Ben jouent parfois de vilains tours à leurs amis.

Voilà donc Compass marié à Pleasance : il lui reste à récupérer la dot de sa femme : ce serait là son premier soin dans une comédie bien faite. Mais Jonson s'avise ici que le cinquième acte commence et que sa comédie fut un peu lente ; il va donc entasser dans ce dernier force événements de toute sorte. On sait que l'enfant, qui avait fait dans ce monde une si malencontreuse apparition, a disparu rapidement : on a pu le confier à une nourrice, sans que personne se soit aperçu de sa naissance ; la mère est déjà sur pied, sa tante n'a rien entendu, la sage-femme et les domestiques sont seuls dans le secret. Malheureusement le docteur en a parlé à l'apothicaire, l'apothicaire a bavardé, tout le monde a su la nouvelle Comment réparer la réputation endommagée de la pauvre Placentia ? Comment guérir le mal que le docteur s'est fait à lui-même par son indiscrétion ? Ici l'apothicaire s'avise d'un stratagème assez étrange, qui sauvera la gloire de son patron. Il prescrit à Needle, l'écuyer de lady Loadstone (lequel est, par parenthèse, le père de l'enfant), de feindre un accès de somnambulisme, dont la guérison procurera au docteur un honneur facile. Et en effet nous voyons Needle s'avancer, les yeux clos, et raconter tout en dormant les plus folles balivernes : une riche veuve de la Cité, qui était amoureuse de Sir Moth pour l'avoir vu rien qu'une fois, a enterré dans son jardin, dans son puits, des sommes considérables qu'elle destinait au vieil avare. Sir Moth, qui assiste à la scène, ne doute pas un seul instant de cette étrange histoire, décide de faire retourner le jardin dès le lendemain ; mais incapable d'attendre si longtemps, court au puits, veut y descendre et manque de s'y noyer. Cet épisode ridicule n'a d'autre objet que de remplir tant bien que mal les deux premiers tiers du cinquième acte. C'est seulement lorsque Sir Moth a été retiré tout dégouttant de son puits, que paraît

le sergent chargé de lui signifier la réclamation de Compass au nom de sa femme. Sir Moth refuse de s'exécuter en l'absence de preuves, et c'est alors que Polish, plutôt que de se voir confondue par autrui, avouera la substitution dont elle s'est rendue coupable.

En somme, voilà un vaudeville non seulement ennuyeux, mais mal fait. Il n'y a pas assez de mouvement dans les quatre premiers actes et, si le cinquième est plus animé, c'est que l'auteur y a introduit un épisode inutile et médiocrement divertissant. Il a aussi un autre défaut, j'entends la prétention d'être une comédie de caractères. Il fallait employer les deux premières heures : Jonson les a remplies de portraits, destinés à nous faire connaître quelques types originaux. C'est ainsi que nous voyons paraître successivement, outre Compass le mathématicien et le capitaine Ironside, le médecin Rut et Item l'apothicaire, Sir Diaphanous Silkworm le courtisan et Practice l'avocat, Bias le politicien intrigant et Palate le curé gourmand. Et sans doute quelques-uns de ces caractères sont mis en scène, ou plutôt décrits d'une façon assez amusante ; mais la nouveauté, l'originalité ou l'importance n'en sont pas si grandes qu'elles justifient tant de papier noirci. Surtout le grand tort de Jonson a été de vouloir renouveler avec eux une expérience qui ne lui avait pas si bien réussi trente ans plus tôt. Sa pièce a un sous-titre : *les Humeurs réconciliées*, qui évoque forcément le souvenir de ses deux premières comédies ; et comme nous l'avons vu autrefois se donner beaucoup de peine pour faire sortir de son caractère chacun de ses personnages, nous le voyons aujourd'hui s'évertuer à réconcilier l'un avec l'autre la plupart de ses originaux. C'est là une de ces idées fâcheuses, dont le goût de Jonson n'était pas toujours exempt : loin d'ajouter aucun intérêt à sa pièce, elle ne fait que la rendre plus compliquée, plus ennuyeuse à suivre. D'ailleurs ces diverses réconciliations, amenées avec une ingéniosité si lourde, n'occupent matériellement qu'une place très restreinte, deux ou trois petits bouts de scène, une quarantaine de vers en tout, et ne répondent pas, heureusement, à l'importance que leur donnait le second titre, aux craintes qu'il pouvait exciter. De ces caractères secondaires, il n'y a pas d'ailleurs grand'-chose à dire. Bien soutenus, conformes jusqu'au bout à l'idée première, ils nous sont cependant moins connus par leurs actions et leurs propos, que par les portraits qu'on nous en trace. Il faut signaler seulement, comme une exception, la scène amusante où l'un de ces originaux, l'élégant Sir Diaphanous, manifeste sa bizarrerie d'une

façon plus dramatique. Furieux d'avoir son beau pourpoint sali, il s'est décidé, non sans hésiter, à envoyer un cartel au redoutable Ironside, quand tout à coup celui-ci paraît. Silkworm, en un clin d'œil, est en bras de chemise ; mais on arrive, de fil en aiguille, à le lancer dans de grands développements sur les diverses sortes de courage, au risque de refroidir le sien dans cette tenue incomplète. La scène, un peu longue, est assez jolie et nous donne un bon spécimen de la troisième manière de Jonson. On y retrouve les fortes qualités d'observation et d'expression qui lui sont coutumières, un peu alourdies seulement ; on y trouve aussi plus de fantaisie et comme l'influence de Fletcher. Et de fait cette situation n'en rappelle-t-elle pas une autre, à peu près analogue, du *Petit Avocat Français* ?

De tous les personnages de la comédie, le mieux venu, le plus vivant, disons même le seul, c'est incontestablement Dame Polish. Cette vieille commère intrigante et bavarde est une des créations les plus fortes de Jonson. Elle n'avait droit dans la pièce qu'à un rôle secondaire ; il l'a tirée au premier plan, élevée à la hauteur d'un type. Polish est aussi vivante que la nourrice de Juliette, qu'elle dépasse en intempérance de langage et qu'elle égale presque pour la délicatesse des sentiments. Une fois qu'elle a commencé de parler, et elle n'en laisse pas échapper la moindre occasion, il n'y a plus moyen de l'arrêter. Elle met dans ses discours, dont toute ponctuation est bannie, tout ce qui se rapporte de près ou de loin au sujet ; et c'est une précieuse ressource, dont Jonson profite, pour donner quelque vraisemblance à son exposition. Il faudrait multiplier les citations pour la montrer sous ses divers aspects, dans ses rapports obséquieux avec sa maîtresse, qu'elle accable de flatteries ; avec sa fille qu'elle dirige de conseils péremptoires ; avec les domestiques qu'elle écrase de sa dignité ; avec les étrangers qu'elle étourdit de son importance ; mais sa loquacité imperturbable ne nous le permettra pas. A la fin, sa ruse est dévoilée : jusqu'au bout elle a lutté avec audace, opposant la sérénité ou l'insolence à des accusations sans preuves ; quand elle voit la situation se retourner contre elle, elle ne se laisse pas devancer et confesse, que dis-je ? elle proclame son crime, dont elle espère quand même recueillir le fruit. Sans que la vraisemblance soit blessée le moins du monde, la nourrice de Juliette devient une sorte de Tartuffe, d'Iago femelle : les deux aspects de ce caractère fort antipathique, mais intéressant, se sont substitués progressivement l'un à l'autre. Il y a là une sorte de réussite,

dont Jonson s'est admirablement tiré ; et l'on peut affirmer sans hésitation que dans toute son œuvre, sans en excepter les meilleures parties, on ne trouve pas de caractère plus complexe, plus curieux, plus vrai.

Ce qu'il faut encore louer dans cette comédie, comme dans celle qui précède, c'est la façon dont elle est écrite. Le style, qui garde quand il faut sa vigueur d'autrefois, s'est assoupli, semble-t-il, comme sous l'influence aimable de Fletcher, en même temps que l'humeur du poète gagnait en douceur, en gaieté. On en pourra juger par les quelques portraits qui remplissent le premier acte ; nous citerons également un morceau plus considérable, quoique les grands discours soient assez peu nombreux dans cette pièce et que l'auteur, avec un souci du mouvement dramatique qu'il n'a pas toujours montré, ait eu soin de les couper par de courtes répliques des interlocuteurs. C'est l'éloge de la richesse que fait Sir Moth, le vieil avare, devant Compass et quelques autres. Jonson a su renouveler ce lieu commun par d'heureux traits : celui des églises est une vraie trouvaille ; il faudrait changer le mot suivant les siècles, mais il est d'application éternelle. On peut citer encore un autre morceau d'une facture non moins admirable et non moins jolie ; d'une portée moins générale, mais plein de détails amusants. C'est Compass qui veut réconforter Sir Diaphanous, lequel hésite fort à se battre avec le terrible Ironside ; et il lui tient un beau discours, plein de raisons spécieuses et inattendues. Sans doute, on ne saurait prétendre qu'il y ait dans cette scène toute la verve cocasse, toute la fantaisie verbale qu'y auraient mises Regnard ou Banville ; mais il y a des traits qu'ils auraient voulu trouver, j'en suis sûr, d'autres qu'ils n'auraient peut-être pas inventés. Et si de pareils morceaux font exception dans l'œuvre de Jonson, cela même était une raison pour les signaler.

En somme, c'est encore à nos comédies du temps de Louis XIII que cette nouvelle pièce fait surtout songer. L'action, un peu plus animée que dans la précédente, n'y est pas encore très mouvementée, si l'on fait abstraction des divers épisodes du cinquième acte ; et c'est précisément un des caractères de notre comédie avant Molière, comme chez lui du reste et après lui, que l'intrigue y soit réduite en général au strict nécessaire. Cette intrigue, il est vrai, a un caractère assez vulgaire, comme il arrive souvent dans la comédie anglaise, alors et toujours ; et l'on n'y verra pas ces galantes querelles d'amoureux qui font comme partie intégrante de la comédie à la fran-

çaise. Mais on y trouve d'amusantes peintures de mœurs, plus ou moins bien reliées à l'action, et des morceaux de bravoure empreints d'une certaine verve spirituelle : ce sont là les mérites accoutumés de notre école de 1630. Jonson a plus de force et moins d'élégance ; mais sa comédie semble taillée sur le même patron que les nôtres. Comme la plupart de celles-ci, ce n'est pas un chef-d'œuvre ; elle est même ennuyeuse d'ensemble, mais beaucoup de détails en sont amusants ; on la lit avec un peu de peine, on la relit avec plaisir. En la comparant avec la précédente, nous serions plus embarrassés que M. Swinburne pour déclarer notre préférence : inégales toutes deux, elles sont très différentes l'une de l'autre. Contentons-nous d'admirer une fois de plus chez le vieux Ben la variété du talent [1].

*
* *

Acte II. Scène i. — Une salle dans la maison de Lady Loadstone.

Lady Loadstone et Compass.

Lady Loadstone. — Et Master Practice, sera-t-il du complot contre nous ?

Compass. — Il est homme de loi, et pour ses honoraires, | il parlerait contre son père, sa mère et toute sa famille, | contre ses frères et sœurs ; point d'exception | en matière de droit ! Il ne va pas changer | la nature pour la forme : il suivra son chemin. | Il se peut qu'il soit avec nous. Mais ne faites point mine | de vous en mêler ; laissez-les faire ! | Cependant dépêchez-vous de la marier à n'importe qui, | n'ayez pas de scrupules ; la prenne qui pourra ; | s'il dépose la dot, même un peu écorniflée, | cela permettra de maintenir le procès contre lui : | un tiens vaut mieux que deux tu l'auras ! | Il finira par rendre compte jusqu'au dernier liard, | si vous retenez votre main de lui donner décharge ! (*Elle sort ; entrent Sir Moth Interest, Practice et Bias.*)

Sir Moth. — En vérité, Master Practice (maintenant que nous sommes sûrs | que vous n'en êtes pas, nous ne craignons plus de nous découvrir), | la dot laissée était de seize mille livres, | je l'avoue, foi d'honnête homme ! | et je convie Master Compass et ces Messieurs | à entendre mon récit ; je veux être équitable en tout. | Maintenant pour les profits qui revenaient de toute façon, | le donateur dans sa sagesse les destinait à me payer | de mes

1. Je n'ai point parlé du chœur, composé de trois personnes : Probee, l'ami du poète, Damplay, son adversaire, et un garçon du théâtre. Leurs propos forment l'introduction et les intermèdes entre chaque acte. Damplay, qui fait dériver *Magnetic* de *Magnus* et qui cite pédamment Vitruve, est évidemment Inigo Jones (Fleay, *B. Chron.*, 1, 386).

soins, de mes veilles, de mes sommeils interrompus ; | ce n'est point, savez-vous, une petite charge, qu'une pareille somme | et j'ai dû ouvrir l'œil depuis quatorze ans !

Practice. — Oui, mais comme vous avez su l'employer durant ce temps, | cela fait compensation à vos veillées.

Sir Moth. — C'est là mon industrie, mon talent, | comme vous avez votre savoir, votre discrétion, | votre parole ; or, qui vous les dénie ? | Moi aussi, j'ai mon métier ! Eh bien, Monsieur, j'ai fait accord | avec Monsieur pour dix mille livres. | Belle dot, n'est-ce pas ? pour un frère cadet, | sans parler de ce petit morceau de femme, chair tendre et délicate, | qu'il pourra modeler, façonner à sa guise comme de la cire ! | Il demande uniquement à toucher cette somme, | et il la prend : voilà nos conditions !

Practice. — Marché direct, vente au grand soleil !

Sir Moth. — Plus ce que je lui ai fourni à l'occasion, | pour faire bonne figure, quelque quatre cents francs, | à déduire du paiement.....

Bias. — Bien entendu : | vous agissez en homme équitable.

Sir Moth. — Dressez-moi l'acte, mon bon Monsieur Practice, et faites vite !

Practice. — Mais, c'est un joli gain que vous avez fait là, Monsieur, | sur cette unique affaire : le principal doublé | dans les sept premières années ; le total doublé | dans les sept années qui suivent ! plus les six mille livres, | cela vous fait soixante mille en quatorze ans, | suivant le taux normal de dix pour cent, | et les dix mille une fois payés !

Sir Moth. — Oui, je crois.

Practice. — Mais comment échapperez-vous aux clameurs des envieux ?

Sir Moth. — Qu'on crie, que l'on m'envie, je m'en moque ! | Leurs murmures ne font point d'ulcères sur ma chair ! | Mes pistoles sont mes parents, ma famille, mon sang ; | et celui qui ne les aime pas est un être hors nature. | Je suis persuadé que l'amour de l'argent | n'est pas une vertu seulement chez le sujet, | mais chez le prince aussi ; et, au besoin, | je crois que je pourrais prouver cette assertion, | du moins au jugement d'un homme raisonnable, | et le contraindre à l'avouer.

Compass. — Gentilshommes, | docteurs et savants, écoutez-moi ceci, et attendez de lui | autant d'esprit laïque et de profondeur séculière | que l'on peut en montrer dans un tel lieu commun !

Sir Moth. — D'abord nous savons tous que l'âme humaine est infinie | dans ce qu'elle convoite. Celui qui désire le savoir, | le désire infiniment ; celui qui veut l'honneur, | le veut infiniment. Il sera donc | facile à prouver ou à confesser pour l'homme | qui convoite l'argent, qu'il veut la richesse infinie.

Compass. — C'est son âme qui l'y pousse !

Sir Moth. — En outre, chaque homme | nourrit l'espoir, virtuellement, | de tout un monde ; ce monde présent n'étant rien | que la poussière dispersée du premier. | Je ne vois donc pas de raison pour qu'un homme juste | ne puisse, à bon droit (et c'est même un devoir), | se proposer.....

Compass. — La richesse infinie ! | Je prendrai au refrain ; continuez, Sir Moth !

Sir Moth. — Tertio, si nous considérons l'homme en tant que membre | du corps politique, nous savons, | par juste expérience, que le prince a besoin | plutôt d'un homme opulent que de dix guerriers.

Compass. — Là vous vous éloignez un peu de nous.

Sir Moth. — Par conséquent, si les desseins du prince sont infinis, | c'est forcément en ce qui produit tout !

Compass. — La richesse infinie !

Sir Moth. — Quarto, il est convenable à tous les bons sujets | d'attacher du prix à l'argent, bien plus que n'en mettent les sots | au portrait de leur maîtresse ; chaque pièce, | depuis le sou jusqu'au shilling, étant l'hiéroglyphe | et l'image sacrée du Souverain !

Compass. — Conclusion manifeste, inattaquable !

Sir Moth. — Cinquièmement, la richesse donne à l'homme voix prépondérante | en toutes conventions, et déplace le mérite, | en donnant à chacun ses droits ; | il donne au commerce le pas sur la vertu, | et fait du fils d'un boutiquier un Très Honorable ! | Sixièmement, il permet à celui qui possède | d'accomplir tous ses actes bien réellement, | toujours par rapport à lui-même, sans lier | sa volonté à nulle circonstance extérieure. | Elle lui donne une connaissance précise de soi-même ; | car s'il est riche, il sait aussitôt, de toute évidence, | s'il a ou non de la compassion, | ou quelque inclination à la vertu ; | tandis que le pauvre diable s'imagine à tort | que s'il était riche, il irait bâtir des églises, | ou faire de pareilles folies ! Septièmement, vos gens pauvres et sages | se sont toujours contentés d'observer | les riches imbéciles, pour régler sur eux leur conduite ; | humiliant tout leur esprit devant la richesse des autres, | et se faisant parasites élégants, honnêtes procureurs, | pour nourrir les caprices honorables de leurs patrons. | Huitièmement, il est certain qu'un homme peut laisser | sa richesse à ses enfants ou à ses amis, | tandis que son esprit, il n'en peut disposer par testament | de façon qu'ils en soient plus heureux d'un liard !

Acte III. Scène iv. — Une salle dans la même maison.

Compass, Sir Diaphanous Silkworm, Bias et Practice.

Compass. — Eh bien, Sir Diaphanous, est-ce prêt ?

Sir Diaphanous. — Je l'ai apporté.

Practice. — C'est fort bien.

Compass. — Mais qui le remettra maintenant ?

Sir Diaphanous. — Un ami : | je trouverai bien un ami pour le remettre ; M. Bias, tenez, | ne me refusera pas cela.

Bias. — Qu'est-ce donc ?

Sir Diaphanous. — Il s'agit de porter | un cartel que voici, au capitaine.

Bias. — Moi ! Je n'en ferai rien, Monsieur ; vous me pardonnerez, | c'est pour une raison d'État, je ne porte point de cartels ; | ne voulant pas risquer de perdre ainsi la faveur de Monseigneur, | ou compromettre mon jugement près de son honneur, | pour me changer en ruffian. Je n'ai pour me recom-

mander | que la bonne opinion de Sa Seigneurie ; | ajoutez-y la calligraphie, ma belle écriture, | comme il sied à un secrétaire ; or vous savez que notre main, | étant dans le combat la part exécutive, ' est la plus exposée au péril commun

Sir Diaphanous — Vous ne vous battrez point, Monsieur ; vous n'aurez qu'à chercher | mon antagoniste, et nous réunir honnêtement | sur le terrain, en termes équitables

Bias. — Ah ! Monsieur ! Si Monseigneur apprenait que je suis mêlé | à la moindre querelle, c'en serait fait de moi, | en logique d'État ! J'ai étudié la politique, , et je connais les opinions de nos meilleurs théologiens.

Compass. — Monsieur a raison. Où donc est née | votre connaissance, et quel fut le berceau | de votre étroite amitié ?

Sir Diaphanous. — C'est en France, Monsieur, que nous nous sommes rencontrés.

Compass. — En France ! Dans ce jardin de la politesse, | le séminaire même des courtoisies ! | Je m'étonne que votre amitié ait tâté de cet aliment, | le lait de France, à voir l'aigre résultat | qu'il produit, si contraire à toutes les douceurs du voyage. | Là le gentilhomme professant le métier des armes | se croit lié d'honneur à accepter | de porter un cartel à un autre, sans même s'enquérir de la cause, ou demander | la moindre apparence de raison. Là, point de couardise | ou de poltronnerie, comme de demander : Pourquoi ? Comment ? | On porte le défi, on y va, et l'on meurt !

Bias. — Mais écoutez, Monsieur Compass, je vous prierais | de me prêter l'oreille en particulier (*Il le prend à part*) : je porterais volontiers son cartel, | si je pouvais espérer que le capitaine soit assez furieux | pour le tuer ; car, à vous dire vrai, ce chevalier | est un impertinent en cour, à notre avis, | qui vient déranger le logis de Monseigneur et sa table | de visites fréquentes aussi bien qu'inutiles, | que nous, les domestiques supérieurs, n'aimons point ; | car étant ses égaux en tous lieux, | sauf à la table de notre maître, nous dédaignons | de lui rendre ces offices serviles, que souvent | son sot orgueil impérieux veut exiger | et qui vont contre le cœur et l'honneur d'un gentilhomme.

Compass. — En vérité, Monsieur Bias, je ne voudrais pas que vous pensiez | que je veux vous flatter ; mais vous êtes l'un | des plus profonds politiques que j'aie jamais rencontré, | et le plus subtilement rationnel. Je vous admire ! | Mais ne comprenez-vous pas qu'en pareille affaire, | vous vous trouvez complice de sa mort, | si vous portez un cartel pour lui dans un tel dessein ?

Bias. — Monsieur, la corruption d'une chose dans la Nature | est tenue pour être la génération d'une autre ; | et c'est pourquoi j'aimerais autant être complice | de sa mort que de sa vie !

Compass. — Morale nouvelle aussi ! Alors, vous le portez ?

Bias. — Si j'étais sûr que sa colère n'aille pas jusqu'à battre le messager !

Compass. — Rassurez-vous ! | Vous le lui remettrez chez moi, en toute sécurité, | et vous rendrez à votre ami un vrai service, qui vous vaudra bien des remerciements ! (*Entre Ironside.*)

Bias. — Je veux bien me risquer, dans ces conditions-là, | à délivrer la cour de cet embarras, | de ce fripon de chevalier !

Ironside. — Paix à vous tous, Messieurs, | sauf à ce champignon qui me menace, à ce qu'on' m'a dit, | d'un cartel ! Je suis venu pour le prévenir | et épargner du labeur à la justice. Vous désirez vous battre, Monsieur ?

Sir Diaphanous. — Oui, Monsieur, et en chemise ! (*Il enlève son pourpoint.*)

Ironside. — Oui, c'est pour épargner votre pourpoint ; | habitude de cour ! Vous aimeriez mieux | un ulcère sur votre corps qu'un trou supplémentaire à vos ajustements !

Sir Diaphanous. — Capitaine, vous êtes un poltron, | si vous ne voulez point vous battre en chemise !

Ironside. — Monsieur, je n'ai pas l'intention | de l'enlever pour cela, ni même mon pourpoint : | appelez-moi lâche tant qu'il vous plaira, mais je crains plus | les coups de l'air vivifiant qui court partout, | que toute votre rage et cette panoplie.....

Practice. — Ce n'est après tout qu'une mince armure de toile : | je crois qu'une coupe de vin généreux serait bien préférable | à ce duel en chemise.

Sir Diaphanous. — Monsieur, sachez que ma valeur | est une valeur trop bien trempée | pour être améliorée par un coup de vin !

Compass. — Je suis ravi d'entendre parler de valeurs | d'espèces différentes ; jusqu'ici je n'avais connu | qu'une seule sorte de courage, j'entends la force d'âme, | qui méritât le nom de valeur !

Ironside. — Et celui qui en est dépourvu, | on peut dire à bon droit de lui qu'il est un lâche !

Sir Diaphanous. — Ah ! Ah ! Vous avez donc lu la pièce de Jonson, | *la Nouvelle Auberge*, où l'on voit décrier toute valeur | qui n'a point d'objet public ?

Ironside. — Je fais de même, | sans l'avoir appris là : pour moi point de valeur, dans une cause particulière.

Sir Diaphanous. — Monsieur, je vous veux retorquer | dans une discussion.

Compass. — Écoutons ceci, je vous prie : | je suis curieux d'entendre un homme discuter de la valeur en chemise, et l'épée à la main !

Practice. — Sa valeur prendra froid : qu'il remette son pourpoint !

Compass. — Vous vous trompez, elle restera froide | et offrira à nos oreilles un meilleur régal qu'à nos yeux ! | Il se pourrait aussi dans la volonté de Nature, | que leurs valeurs ne soient point encore assez combatives, | assez réellement opposées pour se battre ; | elles trouveront peut-être quelque catégorie de courage, | qui permettra d'arrêter leur querelle.

Sir Diaphanous. — Je ne voudrais pas qu'on me crût si emporté, | si esclave de ma passion, que je ne puisse | vous faire une leçon dans le temps qui sépare | la résolution de l'exécution : je connais les diverses matières | d'accomplir ce qu'en ville on nomme la valeur !

Compass. — Oui, il connaît bien la ville : Towntop est son auteur de chevet. | Voyons ! Votre première ?

Sir Diaphanous. — Est une inexpérience téméraire et précipitée.

Compass. — Qu'on voit chez les enfants, les sots et les galants des rues | du plus haut vol !

Practice. — Jolie sorte de valeur !

Compass. — Louez-le, et malgré son costume, il nous filera son discours, | aussi fin que le fil de ladite chemise !

Sir Diaphanous. — C'est ensuite une indiscrète | présomption, fondée sur des chances trop fréquentes.

Compass. — Ou sur l'incapacité de ses adversaires : | et c'est le fait de nos frères batailleurs, | de nos enfants perdus qui finissent par croire avec le temps, | l'un qu'il est à l'abri des balles, l'autre des coups d'épée. | La troisième ?

Sir Diaphanous. — Est simplement un excès de bile, | qui possède les vieillards grinchus...

Compass. — Les portiers de maisons nobles | et les poètes vaniteux !

Sir Diaphanous. — Et c'est plutôt | de la mauvaise humeur que de la valeur, en somme !

Practice. — Toute sa leçon conclut qu'il n'est pas de valeur.

Compass. — C'est l'histoire des maladies qu'on voit pratiquer : | voilà tout simplement l'objet de sa harangue. | La suivante ?

Sir Diaphanous. — Est une résolution sombre et désespérée.....

Compass. — En cas de misère nécessiteuse ou | de malheur menaçant !

Practice. — L'étroitesse d'esprit | ou l'ignorance étant à la racine !

Sir Diaphanous. — Celle qu'on trouvera chez les joueurs décavés...

Compass. — Les marchands en déconfiture et les traîtres confondus !

Practice. — Ou chez les malfaiteurs exemplaires, | qui ont survécu à leur infamie et au châtiment.

Compass. — Quelqu'un qui a perdu ses oreilles par une juste sentence | de la Chambre Étoilée, un très vaillant coquin... | qui montre le mépris le plus comique | de ce qu'un homme craint le plus ; car c'est là un malheur | qui est, à son avis, inévitable !

Practice. — C'est le courage des poltrons blessés mortellement, | et des voleurs condamnés à mort.

Compass. — C'est une valeur | que je voudrais fort voir encouragée | comme offrant un plaisir spécial | à la canaille, et leur donnant grande satisfaction, | de la potence au cimetière !

Sir Diaphanous. — Mais ma valeur, à moi, est une résolution judicieuse | ou la libre provocation d'un danger...

Compass — Qui pourrait être évité.

Sir Diaphanous. — Et qui comporte une assurance, | qu'on trouve seulement chez les nobles et les gentilshommes | de bonne lignée.

Compass. — Lesquels, ayant des vies à perdre, | comme le commun des mortels, ont en plus tout un monde d'honneur | et de réputation publique à défendre.

Sir Diaphanous. — Vous en trouverez maints exemples parmi les Romains, | et chez les braves Grecs historifiés !

Compass. — Et sans doute | on peut la rencontrer aussi chez nos échevins, et chez leurs députés, | les soldats de la cité, ces vaillantes lames, | qui plutôt que de voir leurs maisons mises à sac, | préféreraient se battre comme autant de bêtes sauvages ; | je ne dis pas pour la fureur dont ils

sont possédés, | mais pour leur façon de bataille serrée, et pour leur habitude | de se coller tête à tête et pied à pied.

Ironside. — Et de toutes ces résolutions si bien déduites, | quelle est celle qu'il me faut affronter ? Communément, | lorsque les gens ont devant eux un pareil choix, | ils ont quelque peine à décider.

Bias. — Il y a trois valeurs encore que Sir Diaphanous, | avec sa permission, n'a point touchées.

Sir Diaphanous. — Oui vraiment ? Et lesquelles ?

Practice. — Hé ! Le voilà qui prend la mouche !

Compass. — Dites plutôt qu'il claque des dents !

Bias. — C'est un mépris philosophique de la mort, | en premier lieu ; puis une sorte de valeur infuse, | mise en nous par nos génies, nos esprits protecteurs ; | et les païens vaillants en avaient le sens très profond, | quand ils prétendaient qu'un grand homme d'État, | un grand savant, ne pouvaient rien faire | *sine divino aliquo afflatu*.

Practice. — Mais par-dessus ces deux-là il est une valeur chrétienne...

Bias. — Qui consiste à supporter tranquillement, patiemment, | tout ce que le monde méchant fait contre nous ; et qui comporte | plus de passion que d'action, Sir Diaphanous.

Sir Diaphanous. — A coup sûr, ma valeur est la valeur chrétienne !

Compass. — Vous pouvez vous tromper cependant. Pouvez-vous justifier | de la moindre raison votre désir d'abîmer | l'image divine qu'on voit dans un homme ?

Bias. — Hé, Monsieur, | laissez-les ! Diaphanous n'est-il pas | une image divine, aussi bien qu'Ironside ? | Laissez ces images se battre, si cela leur plaît, au nom de Dieu !

V

Nous arrivons à une comédie, *le Conte du Tonneau*, qui occupe l'avant-dernière place dans le second folio des Œuvres de Jonson [1].

1. Le *Conte du Tonneau*, publié pour la première fois dans le folio de 1640, se trouve entre la *Dame Magnétique* et le *Triste Berger* (pp. 65-113), avec cette épigraphe de Catulle :

Inficeto est inficetior rure.

M. Fleay (*B. Chron.*, I, 370-1 et 386-7) affirme avec son intrépidité coutumière qu'elle a été jouée d'abord en 1601 et il en donne plusieurs raisons, plus ou moins convaincantes. La meilleure est que, tout le long de la pièce, il est question de la Reine comme si Elizabeth vivait encore. Tout bien considéré, la chose est possible ; mais la comédie a été retouchée en partie et par deux fois. Jonson, voulant faire pièce à Inigo Jones, l'y avait introduit sous le nom transparent de Vitruvius Hoop : il eut assez de crédit pour faire supprimer le rôle. Mais certaines parties de celui-ci semblent avoir été incorporées au rôle d'In-et-In Medlay. On trouve en tout cas dans le folio une scène non numérotée (IV, II : *interloping scene*), qui fut évidemment ajoutée après coup. La pièce a été autorisée le 7 mai 1633 (pour la troupe de la reine Henriette) et elle fut jouée à la Cour le 14 janvier 1634 (sans succès).

Il est possible qu'elle ait été composée dans sa jeunesse ; en tout cas, elle a dû être remaniée peu de temps après *la Dame Magnétique*, au plus fort de ses démêlés avec Inigo Jones, et rien ne nous oblige en somme à changer l'ordre généralement adopté. Cette nouvelle pièce ne ressemble en rien à celles que nous venons d'étudier. *La Boutique aux Nouvelles* était une façon de revue aristophanesque, dans la forte manière de Jonson. *La Nouvelle Auberge*, au contraire, était une comédie romanesque, peu mouvementée, peu dramatique, sauvée seulement par de beaux discours et d'élégants dialogues. Dans *la Dame Magnétique*, nous avions une sorte de vaudeville peu divertissant, mais bien écrit, d'un style assez amusant. *Le Conte du Tonneau* est une simple farce, sans profondeur, sans style, qui cependant n'est pas très ennuyeuse et qui d'ailleurs n'a point de prétentions. Il semble que Dryden ait rendu service à Jonson en qualifiant sévèrement ses dernières comédies du nom de « radotages ». On ne les aborde pas sans prévention ; mais soit esprit de contradiction, soit esprit de justice, on finit par les trouver plus agréables qu'elles n'auraient paru probablement sans ce gros mot.

Résumons d'abord la fable de la pièce. Il s'agit de savoir qui épousera la belle Audrey, la fille de Master Tobias Turfe, le *high constable* de Kentish Town. Trois rivaux prétendent à cette main rustique : Squire Tub, le jeune châtelain de Totten-Court, le Juge Bramble de Maribone, et John Clay le briquetier. Ce dernier est le candidat de la famille, et comme la jeune fille ne manifeste qu'un enthousiasme modéré pour ce modeste mariage, les parents décident de brusquer les choses et de la conduire à l autel dès aujourd'hui. Nous allons assister à une suite d'aventures que les deux prétendants moins favorisés machinent à l'insu l'un de l'autre pour empêcher leur union, et qui auront pour résultat de marier la belle à un quatrième larron. Au moment donc où Turfe et sa femme, entourés de leurs voisins, remplis de la satisfaction que donnent une bonne conscience et le sentiment de l'autorité, même relative, s'apprêtent à partir pour l'église avec leur fille et son prétendu, survient un voyageur inconnu qui réclame l'assistance du *high constable* pour son maître, que des brigands ont assailli et qui gît blessé dans une auberge à quelques lieues de là. Cet inconnu n'est autre que Basket Hilts, le gouverneur du jeune Squire, mais personne ne l'a reconnu sous sa fausse barbe ; cédant au devoir professionnel, Turfe remet le mariage à plus tard et se rend en hâte à l'auberge où doit commencer son enquête. Mais le

malheureux a eu l'imprudence de laisser sa fille derrière lui, à la garde de Puppy son valet. Hilts a tôt fait de se débarrasser de celui-ci, et l'envoie sous le premier prétexte à la poursuite de son maître. Il reste donc seul avec Audrey, et Tub ne tarde pas à venir prendre sa place ; cependant, comme il est en train de pousser sa pointe auprès de la jolie paysanne, survient Bramble avec un *pursuivant* qui arrête le pauvre Tub, sur un ordre exprès de la Reine. Et la belle Audrey passe aux mains du juge, qui se charge de la reconduire à son père ; il se propose en réalité de la mener à l'église de Saint-Pancras, où Canon Hugh les attend pour les marier. Il faut dire que ce curé fripon et besogneux est l'instigateur de toutes ces intrigues : c'est lui qui, moyennant un écu, suggéra à Tub l'idée du faux blessé, et, moyennant un autre écu, révéla le projet de Tub à son rival Bramble. Voilà donc Audrey partie avec celui-ci, tandis que Tub demeure sous la garde du *pursuivant*. Hilts heureusement paraît, croit reconnaître le valet du juge dans le gardien de son maître et n'a pas de peine à lui faire avouer, par intimidation, la supercherie dont il est complice. Cependant, Maître Turfe, toujours suivi de sa noce, est allé jusqu'à l'auberge dite, où naturellement il n'a rien trouvé ; il revient furieux, pestant contre sa grandeur et songeant à démissionner. Le pis est que le voyageur a formellement dénoncé comme étant le chef des brigands le malheureux John Clay, son futur gendre, et quoiqu'il doute fort de sa culpabilité, le pauvre magistrat n'en doit pas moins poursuivre les recherches. Tout à coup quelqu'un accourt, en appelant John Clay ; le pauvre briquetier s'enfuit épouvanté : on venait seulement le prévenir que sa fiancée s'était envolée ! Nouveau sujet de tourment pour notre *constable* : il part immédiatement pour Saint-Pancras, où il arrive à temps pour empêcher le mariage. Voilà Audrey rendue à sa famille et qui pourra, si on le retrouve, épouser son premier fiancé. Mais on a compté sans le docteur subtil, j'entends le curé, qui veut la marier à Bramble. Celui-ci paraît, déguisé sous le nom de Capitaine Thums, le prétendu blessé, et porteur d'un mandat d'amener, signé du juge, contre le pauvre Turfe qui laisse dormir son enquête et qui est soupçonné de cacher le coupable. Amené devant Bramble, il s'entend condamner à payer au curé, qui la remettra au voyageur, la somme volée, plus le prix des coups et blessures, en tout cent livres. Le bonhomme consent à payer plutôt que de faire appel : ça lui coûtera moins cher. Mais l'argent doit être remis le soir même ; il confie donc à Metaphor, le faux *pursuivant* de tout à

l'heure, la clef de son coffre et le soin de rapporter les sacs d'écus. En chemin celui-ci rencontre Tub et son fidèle gouverneur, qui ont passé vainement leur journée à chercher Audrey et les autres ; usant du même moyen qui leur a si bien réussi tantôt, ils font avouer au valet poltron qu'il va non seulement quérir l'argent de Turfe, mais aussi sa fille, qu'il amènera au curé pour la marier à Bramble. Tub lui propose aussitôt de se charger d'Audrey, tandis qu'il partagera les écus avec Hilts. L'autre accepte, repart et revient sans tarder. Hélas ! Tub n'a pas échangé trois mots avec sa belle que sa mère, à lui, survient : inutile de dire que la noble dame ne peut souffrir l'idée d'un telle mésalliance : elle arrive à temps pour emmener son fils, malgré toutes les excuses qu'il invente, et confie à son écuyer Pol Martin le soin de reconduire Audrey à son père. La fille est belle et riche ; le galant écuyer en un tour de main demande et obtient qu'elle lui donne la sienne ; et le curé Hugh les unit, sans se douter un instant qu'il vient de marier Audrey déguisée. Dans l'intervalle on a retrouvé John Clay, terré dans la grange : il lui reste à payer cent écus à celui qui aurait pu être son beau-père. Et tout se termine, on ne sait pourquoi, par un second mariage : la fille de Turfe a épousé l'écuyer de lady Tub, la camériste de lady Tub épousera le valet de Turfe Tout le monde retourne à Totten-Court pour célébrer ces noces domestiques ; et Tub, déjà consolé, fait jouer un masque en l'honneur des nouveaux époux, où l'ingénieux charpentier du village a célébré les aventures de cette journée de Saint Valentin. Nous n'insisterons pas sur cette dernière scène que l'on supprimait à la Cour et qui n'avait pas d'autre objet que d'ennuyer Inigo Jones.

La longueur de ce résumé, où l'on n'a mis que l'essentiel, nous montre que la pièce est fort mouvementée. Elle ne comprend pas moins de dix-sept scènes au sens anglais du mot, c'est-à-dire que le décor change dix sept fois ; en prenant le mot au sens français, on en compterait au moins le double. Étant si nombreuses, ces scènes sont naturellement fort courtes et d'allure très vive : une ou deux seulement, dont nous reparlerons, ne contribuent pas directement au progrès de l'action ; mais à part ces deux repos, elle ne chôme pas un instant. On devine déjà en revanche que l'on n'y trouvera pas de ces beaux discours, de ces amusantes scènes de mœurs, qui allongeaient notablement, mais qui paraient aussi les précédentes ; le poète, une fois au moins dans sa vie, suit le précepte de son maître Horace et court vers son dénouement. On peut le regretter, mais il faut recon-

naître qu'au point de vue dramatique, sa pièce est irréprochable. L'intrigue, très claire, malgré sa complexité, ne repose sur aucune donnée invraisemblable ; elle se développe logiquement, vivement, d'une manière imprévue et amusante. Le seul reproche qu'on puisse lui faire, c'est que ses personnages ne sont pas très attachants : nous ne prenons pas plus d'intérêt qu'Audrey, qui ne s'en soucie guère, à savoir si elle épousera ce benêt de John Clay, ce petit sot de Tub ou ce fripon de Bramble. Reste que nous nous intéressions à l'intrigue même, piqués par la curiosité de savoir qui l'emportera dans les péripéties de cette lutte sournoise. Mais, dira-t-on, c'est une farce vulgaire, une simple paysannerie! A quoi l'auteur répondra judicieusement qu'il n'a pas voulu faire autre chose et que tous les genres sont bons lorsqu'ils n'ennuient pas

A défaut de critiques, il nous sera permis d'exprimer un regret : C'est que Jonson, trop pressé, n'ait pas pu développer davantage la psychologie de quelques-uns de ses caractères. Il y a là quelques bonnes esquisses qui, malgré l'humilité sociale ou intellectuelle des personnages, auraient gagné à être un peu poussées. Audrey, par exemple, est une amusante silhouette de petite paysanne coquette, qui ne vaut pas sans doute Hetty Sorel, mais qui n'est pas loin de valoir son homonyme de *Comme il vous plaira*. Ce qu'elle désire avant tout, c'est se marier ; avec qui, peu lui importe ! Lorsqu'on arrête son fiancé, elle s'indigne aussitôt, mais contre lui : « Est-ce qu'il n'aurait pas pu m'épouser d'abord, et aller se faire pendre ensuite, si ça lui disait ! » Elle ne le prenait d'ailleurs qu'en pis-aller, parce que ses parents l'y forçaient : elle lui trouvait vraiment les mains trop calleuses et préférait le petit châtelain. Il est vrai que lady Tub ne voudrait jamais d'un tel mariage, elle ne l'ignore pas ; mais ceci ne l'empêche pas de coquetter avec le jeune homme et de lui faire des avances marquées. Lui ou un autre d'ailleurs, Justice Bramble ou Pol Martin, pourvu qu'il lui donne de belles robes ; et en effet, si l'écuyer fait sa conquête, c'est en lui faisant cadeau d'une robe de soie... de sa maîtresse ! Quel dommage que Jonson n'ait pas pris le loisir de développer davantage ce caractère : sa pièce eût duré dix minutes de plus, mais il y avait là matière à deux ou trois jolis bouts de scène. Malheureusement les scènes d'amour, même dans la note comique et rustique, ne le tentaient pas, et pour cause. Le jeune Squire Tub, au contraire, est un de ces caractères qu'il excelle à peindre ; il vient clore très dignement toute une galerie de

jeunes sots, dont Master Stephen est le prototype. La légèreté avec laquelle il s'éprend d'Audrey et se décide à l'épouser, n'a d'égale que la facilité dont il se console de son mariage. Il y avait là aussi quelques éléments de comique dont Jonson aurait pu mieux profiter; mais Tub est entraîné aussitôt dans le tourbillon de l'intrigue et ne prononce guère une parole qui ne soit absolument nécessaire à l'action.

Basket Hilts, le gouverneur du jeune homme, est aussi un joli crayon, qui rappelle par un certain air de famille le délicieux Numps de *Bartholomew Fair* ; malheureusement le portrait n'a pas été poussé et l'étude s'arrête au premier acte. Retenons seulement ce que dit son maître de ce bon serviteur grincheux : « Le rustre est bourru, mais tendre comme la laine et fondant comme un jour de dégel : il vous versera des torrents de larmes comme l'Avril, mais il commencera par hurler comme Mars ; il sera aussi doux qu'Octobre, et comme lui un peu éméché ; avec cela, grave et renfermé, gelé comme le bonhomme Janvier ! » Le croquis est joli, du moins dans l'original, et Shakespeare aurait pu le signer. Master Turfe, le *constable*, est mieux venu : à vrai dire, c'est le seul personnage de la pièce qui fasse l'objet d'une étude complète, le seul qui laisse un souvenir un peu précis. Supérieur à son collègue Blurt, il n'est pas inférieur en son genre au fameux Dogberry. Comme lui, il est pénétré de l'importance de sa charge et il en accomplit les devoirs avec la même bonne volonté ahurie, sinon avec autant d'éloquence et des mots aussi choisis. Le pauvre homme est jeté dans des situations pénibles, mais il s'y montre tout à fait exquis. Au moment même où il vient d'affirmer son autorité que nul ne discute, sur le village comme sur sa maison, il se trouve enfermé dans ce fâcheux dilemme, ou de laisser en plan le mariage de sa fille ou de sacrifier à son plaisir le devoir de sa charge. Dans cet embarras imprévu, il se retourne naïvement vers ses voisins qui l'entourent et leur demande un bon conseil. Malheureusement c'est sa femme, trop pressée, qui prend la parole : il faut voir de quel ton il la renvoie à ses casseroles pour lui apprendre à s'immiscer dans les affaires publiques! Il faudrait le suivre à travers toute la pièce, dans toutes les péripéties, dont le hasard s'amuse à accabler la tête faible de cet humble magistrat. L'importance avec laquelle il tranche au début toutes les sottes questions que posent les voisins ; son embarras quand la situation se complique, au point qu'il songe à démissionner ;

son ahurissement quand Audrey a été enlevée; ses incertitudes vacillantes au sujet de son futur gendre, dont il ne sait jamais s'il doit le faire arrêter ou le marier à sa fille ; la facilité avec laquelle il se résigne à rendre à l'inconnu la somme qu'on lui a volée ; tout cela est d'un bon comique, dont un acteur habile pouvait tirer parti. Malheureusement, au point de vue littéraire, on n'y trouve pas de ces mots frappants pris sur le vif de la nature humaine, qui fixent dans la mémoire le souvenir d'un personnage. Et d'ailleurs tous sont trop pressés d'arriver à la fin de la pièce pour laisser échapper un mot superflu ; on croirait qu'elle a subi des coupures de la part des comédiens irrespectueux, si les deux comédies qui précèdent ne montraient que Jonson, sur ses vieux jours, avait introduit, plus ou moins spontanément, la brièveté dans son idéal.

Mais si la peinture des mœurs et des caractères est trop écourtée dans cette comédie, ce n'est pas à dire qu'on n'y trouve des longueurs et quantité de choses à supprimer, à changer du moins. Sans parler du masque final qui ne présentait aucun intérêt, sans parler non plus d'un certain rôle où Inigo Jones était joué sous le nom de Vitruvius Hoop et qu'il eut assez de crédit pour faire entièrement retrancher, on peut considérer comme tout à fait inutile, d'autant qu'elle est mortellement ennuyeuse, certaine scène de l'acte IV où nous entendons les gros bonnets du village discuter de matières abstraites, qui n'ont aucun rapport avec l'action. Elle ne rappelle que de loin, malgré la présence du vétérinaire, la scène exquise de *Silas Marner*, où les habitués du *Rainbow* échangent si plaisamment leurs idées sur le train du monde. Les propos de Medley, de To-Pan, de Scriben et de Clench roulent surtout sur l'étymologie et sur la signification de leurs propres noms de famille ou de baptême; étrange thème de conversation pour des menuisiers et des rétameurs ! Jonson est d'autant moins excusable que rien ne justifie la nécessité de ce hors-d'œuvre ; mais elle répond tout à fait à la tournure d'esprit du vieux poète, telle qu'elle se manifeste dans ses dernières comédies et notamment dans celle-ci. On dirait que l'esprit de Jonson, s'affaiblissant avec les années, incapable maintenant de percer jusqu'au cœur des choses, s'arrête à la surface et joue avec les mots. Le calembour est presque la seule forme de plaisanterie qu'on y rencontre, et pour un qui fait rire, combien y en a-t-il qui sont à crier ! D'ailleurs Jonson se fait vraiment la part trop belle : lorsqu'on appelle ses personnages Tub et Clay, on peut prévoir toutes sortes

de jeux de mots sur les tonneaux et sur les briques; lorsqu'on donne à un jeune garçon le prénom d'Annibal et à une vieille fille celui de Didon, on n'a pas grand mérite à unir ces deux compatriotes par des mots d'esprit faciles; et quand ces plaisanteries laborieuses réussissent mal, le lecteur a quelque droit de se fâcher.

Malheureusement dans la pièce qui nous occupe, le pauvre poète ne lui donne que trop souvent des occasions d'agacement et d'impatience. Le sujet de cette farce rustique est médiocrement intéressant, et quelques esquisses de caractères assez amusantes, mais restées à l'état embryonnaire, ne rachètent pas l'ennui profond qui se dégage de tant de plaisanteries avortées. Il faut dire à la décharge de Jonson qu'il avait passé l'âge où l'on fait rire les autres et qu'il avait peu de raisons de rire pour lui-même. Sa pièce, écrite comme un divertissement pour la souffrance, sinon pour chasser la misère, a le mérite au moins d'être sans prétention.

VI

C'est aussi dans un cadre rustique que se déroule la pièce qui suit le *Conte du Tonneau* dans le recueil des œuvres de Jonson, je veux parler du *Triste Berger*[1]. Mais les deux comédies se suivent et ne se ressemblent guère. La première est une farce villageoise assez lourde et vulgaire ; l'autre est une manière de comédie pastorale ou de pastorale comique, où l'auteur a voulu rivaliser avec les maîtres du genre, notamment avec Théocrite, et su, tout en les imitant, faire œuvre originale. *Le Triste Berger* est en effet dans son genre une chose charmante, d'autant qu'elle diffère absolument du reste de son œuvre et de l'idée que nous avions de son talent. Nous le savions observateur perspicace des vices et travers humains ; nous le savions, non pas grand poète, mais grand écrivain en vers, à la

1. Le *Sad Shepherd* parut pour la première fois dans le second folio, tout à la fin du volume (pp. 115-155); il porte le millésime 1641 (Cf. *Note préliminaire*). Le titre est ainsi libellé : « *The Sad* | *Shepherd* : | or, | *A Tale of* | *Robin-Hood.* | Written | by | Ben : Iohnson. » L'épigraphe est tirée de Virgile :

Nec erubuit sylvas habitare Thaleia.

M. W.-W. Greg a donné récemment une réimpression du texte original, avec une importante introduction et des notes (Louvain, 1905). La pièce n'a jamais été représentée, sauf erreur, avant le 23 juillet 1898 : elle a été donnée ce jour-là à Fulham Palace, par les soins de l'*Elizabethan Stage Society*.

fois vigoureux et élégant, classique en un mot, c'est-à-dire plus curieux des idées que des sentiments et des choses ; et voici qu'il se révèle à nous sous un aspect nouveau, comme un peintre de la nature, qui l'aime et la connaît, et comme un rêveur qui suit avec plaisir les joyeux ébats du fantasque Puck et les exploits du loyal Robin Hood. Toute la fantaisie plus appliquée de ses meilleurs masques ne nous avait point préparés à cela : c'est à croire que nous sommes victimes de quelque facétieux faussaire et que nous n'avons plus affaire au même homme. J'exagère ici sans doute et nous retrouverons tout à l'heure, à regarder d'un peu près la qualité de cette poésie, bien des traits qui suffiraient à justifier l'attribution de la pièce à notre auteur, si jamais elle était contestée. Mais on ne saurait trop vivement marquer l'agréable impression de surprise qu'on éprouve en passant du *Conte du Tonneau* au *Triste Berger*. Celui-là est une chose assez médiocre ; celui-ci dans son genre est un petit chef-d'œuvre. Et c'est pourquoi on ne peut assez regretter que cette délicieuse pastorale soit restée inachevée, que la moitié au moins en soit demeurée pour toujours dans les trésors mystérieux du possible.

Le fragment qui nous est parvenu comprend les deux premiers actes et la moitié environ du troisième [1]. Il nous reste aussi un argu-

1. Au bas de la page 155 on lit : *The End* : il serait intéressant de savoir si elle a jamais été achevée. « Si toute la pièce avait été écrite, dit M. Fleay (*B. Chron*, I, 381), on aurait probablement trouvé le scénario des cinq actes en tête du fragment. » L'argument ne vaut pas, car si l'on se reporte au texte du folio, on verra que chaque acte est précédé de son résumé ; le raisonnement de Fleay repose uniquement sur ce fait que Gifford a imprimé ces trois morceaux bout à bout. Il se pourrait donc que la pièce eût été terminée, mais que la seconde moitié se fût perdue dans des circonstances que nous ignorons. Il faut remarquer d'ailleurs que si les deux premiers actes répondent exactement au scénario du poète, il n'en est pas ainsi du troisième. Non seulement il reste inachevé, mais les premières scènes n'ont pas été complètement traitées. D'autre part, on lit dans l'Eglogue de Falkland qui figure en tête du *Jonsonus Virbius* (G.-C., III, 500) :

> Not long before his death, our woods he meant
> To visit, and descend from Thames to Trent ;

et M. Greg dit à ce propos (*Introduction*, p. VIII) : « This implies that at the time of writing, namely some two or three years before the posthumous appearance of the fragment, Jonson was known to have projected, but not known to have completed, a poem such as we have in the *Sad Shepherd*. » De tout ceci on peut conclure que Jonson vraisemblablement n'eut pas le temps de terminer sa pièce et que l'éditeur, Sir Kenelm Digby, l'imprima telle qu'il la trouva dans ses papiers. Ceci me paraît d'ailleurs ressortir nettement de la citation que nous avons donnée plus haut (*Note préliminaire*). La chose est confirmée par la présence de ces arguments ou résumés, que Jonson aurait probablement supprimés s'il avait achevé sa pièce.

ment, rédigé par Jonson, où se trouve résumé le sujet des trois premiers actes, et d'où l'on peut résolument conclure que la pièce en devait avoir cinq. C'était en effet une règle absolue, à laquelle on ne connaît pas une seule infraction dans le théâtre anglais du XVII[e] siècle, que toute comédie, même la farce la plus vulgaire, devait être divisée en cinq actes. Sur ce point, les Anglais s'asservissaient à des conventions plus étroites que les nôtres, qui autorisaient les petites comédies en trois actes et les piécettes en un seul. La lecture de l'argument suffit à prouver que *le Triste Berger* ne faisait pas exception à ce principe, car il est évident que la pièce se terminait forcément par le mariage de son mélancolique héros avec sa « nymphe » retrouvée. Whalley suppose que Jonson aura renoncé de lui-même à terminer sa pièce, en voyant le peu de succès de *la Fidèle Bergère* de Fletcher, que le public de la reprise en 1633 avait aussi mal accueillie que celui de la première en 1610 ; mais Gifford fait observer qu'il faut bien mal connaître notre homme pour penser un moment que le méprisable jugement du parterre put influencer sa conduite, du moins dans le sens de la soumission. Gifford prétend d'autre part que la pièce avait été écrite en entier, mais trop tard pour être livrée aux acteurs, et que c'est l'ignorance de ses héritiers, de sa domestique peut-être, qui doit être tenue responsable de la disparition des précieux feuillets. Son hypothèse se fonde surtout sur ce fait que la comédie, telle que nous l'avons, est précédée d'un prologue, et que, dans la pratique courante, les auteurs n'écrivent jamais cette partie de leur œuvre avant que le reste ne soit achevé. Mais n'y a-t-il pas des gens qui écrivent l'enveloppe avant la lettre même ? Serait-il contraire à la vraisemblance que Jonson, plus logique et plus régulier que ses confrères en poésie, ait commencé par écrire ce qui devait être imprimé, récité d'abord ? Et nous accusera-t-on de malveillance si nous insinuons que notre auteur, de qui l'âge n'avait point affaibli l'humeur combative, n'a pas voulu retarder de quelques mois le plaisir de composer un de ces morceaux vigoureux où il se venge avec délices de ses ennemis [1] ? Il se pourrait d'ailleurs que la pièce

1. Le prologue du *Sad Shepherd* est d'une longueur inusitée, double des prologues ordinaires : il ne compte pas moins de 68 vers. On remarquera qu'il se divise en deux parties à peu près égales et nettement différenciées, dont la première se rapporte évidemment à la pièce, tandis que la seconde roule sur une question d'esthétique générale. Cette deuxième partie, qui débute ainsi :

> But here's an heresie of late let fall,
> That mirth by no means fits a Pastorall, etc.

ait été composée beaucoup plus tôt, vers 1615, abandonnée pour des raisons qui nous échappent, détruite peut-être par l'incendie de sa bibliothèque, et reprise par le poète sur ses vieux jours, trop tard pour qu'il ait pu l'achever[1]. Mais quelle qu'en soit la date, et qu'il ait

est vraisemblablement le prologue du *May Lord*, auquel on avait fait cette objection (Voir plus bas). La pièce a probablement été détruite dans l'incendie de 1623, et Jonson n'a pas voulu se donner la peine de la récrire de mémoire. Mais il avait conservé le prologue ou il le rétablit par cœur, étant donné qu'il convenait parfaitement à cette autre pastorale et que la théorie lui tenait à cœur. D'où la longueur du morceau et l'hypothèse de M. Fleay qu'on discutera plus loin.

1. M. Fleay soutient que le *Sad Shepherd* dut être composé vers 1615, et voici son argumentation (*B. Chron.*, I, 379-381). Il rappelle d'abord un passage assez curieux des *Conversations* où il est question d'une autre pièce de Jonson aujourd'hui perdue : « He hath a pastorall intitled *The May Lord*. His own name is Alkin, Ethra the Countess of Bedfoords, Mogibell Overberry, the old Countesse of Suffolk ane inchanteress; other names are given to Somersett's Lady, Pembrook, the Countess of Rutland, Lady Wroth. In his first storie, Alkin commeth in mending his broken pipe. Contrary to all other pastoralls, he bringeth the clownes making mirth and foolish sports » (G.-C., III, 486-7). On estime généralement que cette pastorale a été détruite dans l'incendie de 1623, et il semble en effet que parmi les papiers dévorés par la flamme se trouvaient les fragments d'une « pièce » qui pouvait être le *Seigneur de Mai*. Cf. *An Execration upon Vulcan*. (G.-C., III, 320) :

But thou'lt say,
There were some pieces of as base allay,
And as false stamp there; parcels of a play,
Fitter to see the fire-light than the day ; etc.

M. Fleay croit qu'il s'agit ici de la moitié perdue du *Sad Shepherd*, mais que d'ailleurs le *Sad Shepherd* et le *May Lord* ne faisaient qu'un. « The appearance of Alkin in both plays, the Witch of Paplewick, the palpable identity of Robin Hood and Maid Marian as possessors of Belvoir and Sherwood with Roger Earl and Elizabeth Countess of Rutland..... the allusion to *mirth in pastoral*, etc. ; the time of action, *youthful June* all point to the identification of these two plays. » Donc, suivant lui, la pièce du *Seigneur de Mai* aurait été composée vers 1615, au moment du procès sur l'assassinat d'Overbury. « It was doubtless written close to the Overbury trial, commenced 1615 April. Somerset's lady would hardly have been made a witch's daughter till then. » Il néglige de dire d'ailleurs à quel moment et pour quelles raisons le *May Lord* devint le *Sad Shepherd* et quelles sont les modifications qui ont été faites; mais il affirme résolument l'identité des deux pastorales. M. Greg a discuté très longuement cette question dans son édition du *Sad Shepherd* (XIV-XX) ; je me borne à résumer son travail. Rien ne prouve d'abord que le *May Lord* ait été une comédie pastorale, et l'expression « the first storie » donnerait à penser plutôt qu'il s'agit d'une série d'églogues. Cependant, même à supposer que ce fut une pièce (comme j'incline pour ma part à le croire), on ne voit aucune raison sérieuse d'identifier l'une à l'autre. On ne retrouve dans le *Triste Berger* ni Ethra, ni Mogibell, ni rien qui rappelle les situations respectives de la Comtesse de Bedford, de la Comtesse de Suffolk, de lady Somerset et d'Overbury. Admettons que dans le *Sad Shepherd* Alken représente le poète lui-même ; nous ne le voyons nulle part, au début de la pièce, « racommoder son chalumeau brisé ». Alken d'ailleurs est un vieillard dans la pièce que nous possédons, et Jonson en 1615 n'avait pas plus de

été achevé ou non, il est malheureusement certain que nous ne possédons pas la moitié de ce beau poème et qu'il y a maintes raisons de le regretter.

C'est sous les vénérables ombrages de la forêt de Sherwood que se

43 ans. Noter aussi que le *Triste Berger* se passe au commencement de juin, tandis que l'autre pastorale devait se passer au début de mai. Enfin l'identité de Robin Hood et de sa maîtresse avec le Comte et la Comtesse de Rutland ne paraît pas aussi « palpable » que le dit M. Fleay. On sait par divers témoignages, dont celui de Jonson, que le Comte passait pour incapable de remplir ses devoirs d'époux ; mais il n'est nullement prouvé ni probable que Robin Hood souffrit de la même incapacité. Le fait que Rutland élait châtelain de Belvoir, aux confins de la forêt de Sherwood, n'est probablement qu'une coïncidence. Il n'est pas dit d'ailleurs que le mari figurât dans la pièce : Drummond ne parle que de la Comtesse et il n'est guère vraisemblable que Jonson, qui avait eu des démêlés avec Rutland, lui eût donné le rôle sympathique du joyeux *outlaw*. M. Dowden, dans le programme qu'il rédigea pour la représentation de 1898, signale à ce propos un fait assez curieux : le Comte de Rutland étant mort en 1612, son frère cadet Francis lui succéda ; les deux enfants de celui-ci moururent en bas âge et, cinq ans plus tard, une vieille domestique du château de Belvoir et ses deux filles furent convaincues de les avoir fait disparaître par sorcellerie. Il émet la supposition que Jonson aurait pu interrompre le *Triste Berger*, qui n'était qu'à moitié terminé, pour ne pas contrister le châtelain de Belvoir, et qu'il aurait repris son œuvre après la mort du Comte en 1632 Cette hypothèse ingénieuse ne prouve nullement que le *Sad Shepherd* fut un remaniement du *May Lord*, et M. Dowden n'en croit rien d'ailleurs. En somme, il n'y a aucune raison valable d'identifier les deux pièces : reste à dater celle que nous possédons. Les vers de Falkland cités plus haut donnent à penser qu'elle a été composée vers la fin de la vie de Jonson et interrompue par la dernière maladie du poète. D'autre part, le prologue débute ainsi :

He that hath feasted you these forty years,

ce qui nous reporte à 1636 environ. Mais l'argument n'est pas péremptoire, puisque les mots *twenty* ou *thirty* conviendraient aussi bien pour le vers et qu'ils ont pu être remplacés par *forty*. M. Symonds (B.-J., p. 192) se refuse à penser que le vieux Ben, diminué par la maladie et la pauvreté, ait pu « soudain concevoir et partiellement exécuter un chef-d'œuvre digne de son printemps ». C'est là une objection d'ordre esthétique, par conséquent toute relative. Nous ne savons pas d'ailleurs quand Jonson est tombé malade, ni s'il le fut continûment. Le *Sad Shepherd* a pu être commencé en 1634 après le *Conte du Tonneau*, et repris ou abandonné suivant l'état de santé du poète L'objection la plus sérieuse qu'on ait faite à cette date est que certains passages du *Triste Berger* ont été imités par Goffe dans la *Bergère Insoucieuse*. Celle-ci n'a été publiée qu'en 1656, mais Goffe étant mort en 1629, la pièce de Jonson doit être antérieure de plusieurs années. Mais d'après M. Greg, ces imitations se réduisent à un seul passage, celui que Gifford donne en note de son édition (II, 489). J'estime d'ailleurs avec M. Dowden que la ressemblance n'est pas assez frappante pour qu'il y ait forcément imitation ; et qui nous dit qu'ils n'ont pas eu un modèle commun, non pas peut-être chez les grands classiques, mais dans les poètes italiens ? Même dans l'hypothèse d'un emprunt réciproque, Jonson peut bien avoir été l'emprunteur ; il ne se faisait pas scrupule « de prendre son bien où il le trouvait ». En résumé, il est probable que la pièce a été écrite dans les dernières années de Jonson et que la force ou le temps lui ont manqué pour l'achever.

déroule l'action de cette pastorale d'un genre nouveau, où se mêlent d'une manière assez imprévue les souvenirs de l'antiquité païenne et les vieilles superstitions de la « joyeuse Angleterre ». C'est Robin Hood, le fameux *outlaw* des anciennes ballades, bien connu des lecteurs de Walter Scott, qui est, sinon le héros de la pièce, du moins le principal personnage. Or Robin Hood offre ce jour-là un banquet rustique aux bergers de la forêt, et retenu par ses occupations, il a prié sa maîtresse, la tendre Marian, dont il connaît les goûts cynégétiques, d'aller tuer le cerf dix-cors, qui apaisera la faim de ses invités. Mais on a compté sans Maudlin, la méchante sorcière de Paplewick, qu'on avait négligé d'inviter et qui veut leur faire expier cette impolitesse. Comme, en sa qualité d'amie du Diable, elle a le pouvoir de revêtir toutes les apparences, elle emprunte pour un moment la forme et les habits de Marian et donne l'ordre au valet Scathlock de porter chez la mère Maudlin (c'est-à-dire chez elle) toute cette noble venaison dont ses invités ne sont pas dignes. Sa ruse réussit parfaitement, et manque de brouiller Robin Hood et sa belle ; mais elle est bientôt découverte, et au moment où elle se prépare à jouir du royal festin, le vieux Scathlock vient rechercher le fameux cerf chez la sorcière. Pour se venger de sa déconvenue, celle-ci a recours à ses charmes magiques et envoie toutes sortes de crampes et douleurs diverses au malheureux cuisinier qui doit apprêter le repas des autres. Alors, reconnaissant de nouveau sa main, tous les loyaux suivants de Robin Hood décident de donner la chasse à la méchante femme ; et tous nos vœux les accompagnent dans cette œuvre pie. D'autre part, la vieille mégère a un fils, Lorel, une façon de brute hideuse, ignoblement repoussante. Ce misérable, étant amoureux de la gracieuse bergère Earine, l'a enlevée et enfermée (sous clef) dans le tronc creux d'un vieux chêne, où il va la rejoindre de temps en temps, sans que d'ailleurs ses naïves prières et ses présents rustiques touchent le cœur de sa prisonnière. Mais les compagnes de la malheureuse jeune fille la croient morte, noyée ; et son amant, le berger Æglamour (celui qui donne son nom à la pièce), est plongé depuis sa disparition dans le plus sombre désespoir. Ajoutons, pour être complet, qu'une autre bergère, la douce Amie, est devenue malade d'amour depuis que le beau berger Karolin lui a dérobé un baiser, et qu'on ne sait comment la guérir du mal mystérieux qui la ronge. Nous en sommes là au milieu du troisième acte, c'est-à-dire que la partie sérieuse de la pièce, l'idylle, en est

encore à l'exposition. C'est à notre imagination que revient le soin de terminer la pastorale, de reconstituer le dénouement, de déjouer les maléfices de la sorcière, de réunir les amants séparés. Nous savons seulement qu'à la fin de l'acte III, c'est celle-ci qui triomphe ; elle a réussi par son pouvoir magique, et avec l'aide du lutin Puck-Hairy, à échapper à la poursuite de ses ennemis acharnés. Mais nous pouvons espérer qu'on découvrira la cachette de l'aimable Earine, pour la rendre, avant qu'il soit trop tard, à son amant désespéré ; comme aussi que la douce Amie découvrira la cause de son mal et épousera le beau Karolin. Chacun est libre d'arranger à sa guise, suivant son imagination ou le caractère de notre poète, le dénouement que nous n'avons pas. Mais il faut donner dans la réconciliation générale un rôle à certain hermite, dont nous trouvons le nom dans la liste des personnages et qui n'a point paru encore au moment où nous nous arrêtons [1]. Souhaitons qu'il sache convertir la méchante sorcière à la bonté !

Comme on voit, l'intrigue de la comédie, ce que nous en connaissons du moins, n'est pas très attachant : il ne faut pas s'en étonner. La pastorale est un genre assez factice, resserré en d'étroites limites, et les divers modèles que nous en avons n'offrent pas des combinaisons très variées. Les pastorales anglaises, *Midsummer Night's Dream*, la pièce dont nous nous occupons, la *Fidèle Bergère* de Fletcher, le *Doux Berger* d'Allan Ramsay, se distinguent un peu des nôtres et de celles des littératures méridionales par un caractère de réalisme savoureux dans l'observation et même dans le style, et par un heureux mélange de comique qui y met de la variété. Mais la partie sérieuse, l'idylle, se ressemble singulièrement de l'une à l'autre : c'est toujours un berger mourant d'amour pour une coquette, une bergère désespérée de l'inconstance de son amoureux, deux jeunes gens qui s'aiment sans le savoir, ou bien se querellant pour se mieux rengager. Tous ces personnages essentiels, qu'on retrouve dans toutes, n'ont point de caractère distinctif, ils ont uniquement celui de leur fonction ; seuls les personnages épisodiques peuvent se permettre quelque originalité. Or dans la pièce de Jonson, les personnages comiques et originaux ne sont qu'esquissés ; du moins dans le fragment

1. L'acteur F. G. Waldron, qui fit partie de la troupe de Garrick à Drury Lane, a eu l'audacieuse pensée de terminer la pièce (London, 1783) ; on trouvera cette suite dans l'édition de M. Greg (pp. 35-71). Mais il est superflu d'ajouter que cet arrangement reste très inférieur à l'original, qu'il aurait mieux valu laisser inachevé.

que nous avons, ils semblent s'appliquer à ne dire que l'indispensable : on ne les entend pas s'espacer en ces longs discours, que l'on tolère assez volontiers dans un genre, où l'intérêt réside surtout dans le détail de la forme. D'autre part, nous connaissons assez Jonson pour savoir qu'il n'aime point mettre en scène de jeunes amoureux ; il a raison d'ailleurs d'éviter ces galants dialogues, si contraires à son génie. Il ne faut donc point s'attendre à trouver dans le *Sad Shepherd* les développements amoureux du subtil Lysander, ni même la robuste gaieté du joyeux Bottom. Néanmoins la pièce, qui serait sans doute plus plaisante si elle était achevée, reste fort agréable ; mais c'est surtout et presque uniquement pour des qualités de style.

La manière la plus aisée de définir le style d'un auteur est d'en donner quelques extraits : nous allons donc citer quelques passages du *Triste Berger :* c'est encore le meilleur éloge qu'on puisse en faire. Voici d'abord la courte scène qui ouvre la pièce : c'est le triste berger Æglamour qui erre à travers la campagne, pleurant sa maîtresse disparue :

C'est ici qu'elle allait ! Par ici ! et ici !
là où l'on voit pousser marguerites, œillets, violettes ;
le monde en la suivant peut trouver le Printemps ;
car ses pieds aériens jamais ne laissaient d'autre trace.
Son pied n'eût pas voulu courber un seul brin d'herbe,
ou détacher de sa tige cette boule de duvet !
Douce comme le vent d'Ouest, elle suivait sa course ;
partout où elle allait, les fleurs jetaient de profondes racines,
comme si elle les eût semées de son pied parfumé !

Ce court passage nous révèle déjà le caractère de toute la partie poétique de la comédie : partout nous retrouverons la même grâce, un peu banale, dans les images, trahie quelquefois par l'expression ; souvent aussi, comme ici certain vers de Perse, les souvenirs de l'antiquité viendront se superposer au texte de Jonson ; parfois enfin des idées bizarres, que la vigueur du style ne parvient pas à sauver, nous rappelleront que le goût du poete est souvent sujet à caution. Voici par exemple la seconde apparition d'Æglamour : il faut croire que la douleur lui a un peu brouillé les idées :

Ah ! ce sera fameux, fameux, fameux !
Une vengeance exquise ! Mais, chut ! point de paroles !
Pas pour la plus belle toison de tout le troupeau !
Si c'est connu d'avance, cela ne vaut plus rien.

Je graverai ton nom sur les arbres et dans le gazon,
sur toutes les pelouses et dans tous les sentiers,
jusqu'à la rive de la Trent cruelle.
Là j'enfoncerai l'histoire dans le sol,
en grands cailloux lisses, entourés de mousse,
jusqu'à ce que tout le pays puisse lire comme elle fut noyée ;
et, avec toutes les larmes salées qui seront versées sur elle,
tout l'aspect du printemps en sera changé !
Ou bien j'y ferai venir quelque vieille, vieille grand'mère,
qui trempant seulement dans l'eau son pied raidi par l'âge,
répandra à travers la rivière un froid si vif et si soudain,
qu'elle perdra toute vertu ; et ces nymphes,
ces nymphes traîtresses qui noyèrent mon Earine,
resteront courbées, comme statues de glace,
sans jamais dégeler ! Vous entendez, jamais ! Apre justice !
Ou, tenez, voici mieux ! Au plus chaud de l'année,
quand bave la canicule, que la rivière fume,
et se roule et s'agite et se gonfle, prête à étinceler,
si l'on jetait dedans un homme avec la fièvre,
pour la mettre tout en feu, jusqu'à ce qu'elle brûle
au bleu, comme devant les murs de Troie Scamandre,
lorsque Vulcain sauta dedans pour le consumer !

Vraiment, n'est-ce pas le cas de dire avec son maître Horace : *Risum teneatis, amici ?* Que l'on s'imagine Shakespeare ayant à développer la même pensée, et si alambiqué qu'il soit parfois, croit-on qu'il n'ait pas trouvé d'autres idées, et plus heureuses ? Mais à côté de passages aussi ridicules éclate, quelques vers plus loin, une tirade exquise et toute parfumée de poésie. Les bergers qui ont surpris la rêverie désolée d'Æglamour l'invitent, pour se consoler, à chanter avec eux la saison du renouveau ; et le triste amoureux s'indigne :

ÆGLAMOUR.

Un printemps ! Maintenant qu'elle est morte ! Et de quoi ? d'épines ?
de ronces et de broussailles ? de chardons, de bardanes ?
Oui, la froide ciguë ! ou la mandragore et le buis !
Ces plantes-là peuvent pousser encore, mais peut-il en venir d'autres ?
Toute la terre, à sa mort, n'est-elle pas devenue malade ?
Comme si depuis lors il était tombé une goutte de rosée,
sauf les larmes versées sur elle ! Comme si une tige,
un rameau avait porté une fleur, un bouquet,
depuis qu'on a tressé sa guirlande funèbre ! En vérité, en vérité,
ce n'est pas bien de vouloir m'imposer des choses
qui ne sauraient être en aucune façon : Earine,
qui a reçu son nom, son existence même,

avec les premiers nœuds, les bourgeons du printemps,
qui est née avec la primevère et la violette,
ou les premières roses épanouies : alors que Cupidon souriait,
que Vénus menait toutes les Grâces danser en plein air,
que toutes les fleurs, tous les parfums dans le giron de Nature
jaillissaient et prenaient l'engagement solennel
de durer seulement tant qu'elle vivrait ! Ne sais-je point
que toute la vallée s'est flétrie ce jour-là ? que Dove,
Dean, Eye et Erwash, Idel, Snite et Soare,
ont tous brisé leur urne ? que vingt autres cours d'eau,
qui gonflaient la Trent orgueilleuse, se sont desséchés ?
que, depuis, ni lune, ni soleil, aucun astre joyeux
n'a paru au ciel, que toute la voûte est sombre,
comme si elle était tendue de noir pour ses funérailles !
Et pas une voix, pas un bruit pour sonner son glas ;
sauf ce couple néfaste, le chat-huant
et le frelon bourdonnant ! Écoutez, écoutez, le vilain
oiseau ! Entendez-le voler avec ses ailes raides !
Paix ! vous allez l'entendre grincer !

CLARION.

Chante, bon Karolin, aide-nous à divertir sa fantaisie.

KAROLIN.

S'il est possible !
(*Il chante tandis qu'Æglamour lit la chanson.*)
Je suis bien jeune et je ne saurais dire
ce que peut être ou l'Amour ou la Mort ;
mais je sais que tous deux ils sont armés de dards,
et qu'ils visent au cœur les humains ;
et puis l'on m'a dit, en plus de cela,
que l'Amour brûle, que la Mort refroidit,
si bien que je crains qu'ils ne fassent,
les extrêmes se touchant, qu'un seul !

De même que, dans un malheur fatal,
c'est tout un de tomber ou de sauter en l'air,
de même que l'on peut trouver sa fin
dans le feu de l'éclair tout comme dans la vague,
ainsi le dard enflammé, le brandon d'Amour,
peut tuer aussi bien que la froide main de Mort,
sauf si les feux d'Amour ont le pouvoir
de chasser la froideur bien loin du tombeau.

N'est-ce pas charmant ? Si la chanson de Karolin, comme toutes celles de Jonson, n'a pas pour s'envoler les ailes de la musique, comme le reste est délicieux ! De tels vers sont rares dans son œuvre,

mais Shakespeare aurait pu signer ceux-là. Et ce ne sont pas les seuls auxquels on puisse appliquer ce bel éloge : voici une scène tout entière que l'auteur d'*As you like it* n'eût point désavouée. La douce Amie, depuis qu'elle a reçu le baiser du beau Karolin, souffre d'un mal inconnu que ses amies tâchent de découvrir.

Amie (*endormie*)

O Karol ! Karol ! faites-le revenir !

Lionel.

Ses pensées la travaillent pendant son sommeil
et nous diront peut-être une part de son mal.

Robin.

Observez, remarquez, mais ne la troublez pas.

Amie.

Oh ! Oh !

Marian.

Comment cela va-t-il, Amie ?

Mellifleur.

Pourquoi tremblez-vous ?

Amie.

Ah ! Karol ! Comme il est beau et doux !

Marian.

Eh bien !
Les fleurs ne sont-elles pas aussi douces et belles que les hommes ?
Le lis est beau, la rose est douce !

Amie.

C'est vrai !
Mais que les roses et les lis s'en aillent, il ne m'importe :
Karol seul est beau pour moi !

Marian.

Et pourquoi ?

Amie.

Hélas ! Marian, pour Karol je pourrais mourir !
Karol, il a la voix si douce !

Maud.

Et après ?
Les oiseaux n'ont-ils pas la voix plus douce que les hommes ?

Amie.

Je reconnais que le linot, l'alouette et le pinson chantent,
mais nul si bien que le cher messager du printemps,
le rossignol.

MAUD.

Eh bien, alors pourquoi
les accents de Karol sont-ils seuls à vous plaire ?

AMIE.

Il n'y a pas longtemps,
Je prenais plaisir à jouer avec les folâtres chevreaux,
à gambader tout un jour d'été avec les petits agnelets,
à regarder leurs cabrioles ; je tenais pour un spectacle
joyeux de voir mes deux braves boucs lutter !
Aujourd'hui Karol seul fait tout mon bonheur !
Ce matin seulement j'ai donné
(un peu contre mon gré, je le sais bien)
un seul baiser à ce simple berger,
et maintenant je voudrais le reprendre !
Ah ! sa lèvre est plus douce et plus parfumée que la rose ;
de sa bouche, de sa langue on sent couler le miel ;
ah ! combien la saveur en était plaisante !

MAUD.

Pourtant, comme l'abeille, il avait un petit aiguillon.

AMIE

Qui est entré, qui est encore enfoncé dans ma chair ;
mais ce qui me fait mal, je veux cependant le garder !

MARIAN.

Hélas! comme son histoire est naïve !

AMIE.

Je me rappelle, Marian, que j'ai bien souvent
baisé avec plaisir mes agneaux et mes petits chiens ;
et une fois j'ai eu un joli petit faon,
dont les bonds frétillants me rendaient heureuse
autant que la santé ; et bien souvent je l'embrassais ;
mais son baiser n'avait pas d'aiguillon douloureux ;
il ne me piquait pas, ne blessait pas mon cœur ; et pourtant,
ils étaient si doux, si mous que je n'en veux plus !
Mais celui-ci, qui pique et qui fait mal, me plaît : cette douceur
mêlée d'amertume, je veux la retrouver ;
et tout retard me semble douloureux
qui m'éloigne et qui me retient du baiser de Karol !

Vraiment on a peine à reconnaître dans ces traits simples et gracieux l'âpre critique et le réaliste impitoyable des comédies, l'auteur vigoureux et savant de tant de divertissements sans charmes. Jonson,

cette fois au moins, a, pour parler sa langue, entrevu le sommet du mont fourchu.

La partie comique du *Triste Berger* n'est pas inférieure, à mon sens, à la partie poétique ; elle est, en tout cas, plus originale. Ici encore, c'est le style que nous aurons uniquement à louer, car pour l'observation psychologique et la drôlerie des situations, il n'y a rien dans cette pastorale qui mérite d'être relevé. En revanche, pour la saveur du langage et le comique de l'expression, certains passages du *Sad Shepherd* sont supérieurs à tout ce qui a été composé dans cette direction, même au *Gentle Shepherd* du délicat Ramsay. En écrivant ceci, j'ai surtout en vue la plaisante scène où le disgracieux Lorel essaie avec une gaucherie exquise de gagner le cœur de la malheureuse Earine, transformée malgré elle en Dryade. Malheureusement il est impossible de transporter dans notre français la couleur particulière que donne à cette poésie villageoise la langue où elle s'exprime. Lorel, en effet, ne parle pas l'anglais comme Æglamour ou Robin Hood : il parle en patois, comme sa mère et sa sœur. Mais tandis que le patois des paysans du *Conte du Tonneau* n'est qu'un Anglais défiguré, où tous les *s* et les *f* se changent mécaniquement en *z* et en *v*, quelque chose qui ressemble au langage conventionnel des Alsaciens de théâtre, le patois du *Triste Berger* n'est autre que le dialecte écossais des Basses-Terres, que Jonson avait dû connaître dans son enfance. Impossible de dire, de rendre surtout, la façon harmonieuse dont ce parler rustique s'adapte aux simples pensées de l'amoureux porcher ; d'expliquer comment ce patois, que tant d'œuvres aimables et belles ont promu à la dignité littéraire, au lieu d'accentuer la vulgarité de ces propos d'amour, en relève le comique au niveau de la poésie qui l'encadre. Voici la scène au reste, mais dépouillée de son plus grand charme et comme décolorée :

LOREL

Vous qui êtes si bonne aux autres et si sauvage avec moi,
gentille maîtresse, à la peau plus blanche que le fromage nouvelle-
[ment pressé,
plus unie que la crème, et plus douce que les caillebottes,
pourquoi vous écarter avant même que je vous aie dit
mon amoureux dessein et quels biens je possède ?
J'ai des pâturages et de grands troupeaux, des cochons et des vaches
[à moi !
Et si j'ai le nez camus, les lèvres épaisses,
le menton hérissé, Pan, le grand Pan, était pareil.

qui était le chef des bergers, notre grand-père à tous !
Je ne suis ni un lutin, ni un incube, ni un enfant changé,
mais un bon propriétaire qui vit sur son bien ;
la maison, les terres et le bétail, tout est à moi !

EARINE.

Ah ! J'aimerais bien mieux n'en rien savoir.

LOREL.

J'ai cent mamelles de vaches qui m'appartiennent,
pour me donner du lait et des caillés, et faire des fromages,
dont je remplis les marchés ! vingt essaims d'abeilles.
qui tout l'été bourdonnent autour de la ruche,
me donnant de la cire et du miel à foison.
Un vieux chêne, qui est le roi de toute la campagne,
pousse là devant ma porte avec un large hêtre,
et donnent à la ferme bien des faînes et des glands ;
un châtaignier qui a engraissé bien des porcs,
dont je porte le poil en hiver pour me protéger du froid ;
un peuplier vert avec un banc taillé dans le gazon,
sous l'ombre duquel je vais m'asseoir au temps chaud,
regardant mes bœufs aller et venir.
Deux ruisseaux abondants y viennent de leur source
et font une rivière où rafraîchir mes pieds ;
et là, chaque matin, avant que le soleil se lève,
je vais me regarder et éclaircir mes yeux plaisants,
avant de jouer de la flûte, car en cela j'excelle
bien plus que les autres bergers. Commandez-moi et aussitôt
je vais jouer pour vous et vous faire de la musique !

EARINE.

N'en faites rien. Pour moi, hélas ! toute musique
est aussi déplaisante que vous.

LOREL.

Pourquoi donc me méprisez-vous ?
Parce que je suis un pasteur et que je nourris des porcs !
Mais j'ai d'autres bêtes aussi : tenez, ce joli
petit blaireau, ces deux hérissons, ce furet au beau poil.

EARINE.

Horreur ! qu'est-ce que cela ?

LOREL.

Je vous les donne, comme présents, maîtresse !

EARINE.

Ah ! que le démon t'emporte !
Va-t-en, emporte ça d'ici ; ils salissent tous les habits

et les déchirent ; emporte-les, rustre malappris,
ta vermine et toi, vous vous valez bien !
Oui, renferme-moi, c'est cela : quand tu es parti, tout est mieux !

J'arrête ici la citation : il y a dans la suite de la scène un passage des plus grossiers, qui serait embarrassant à traduire et qui est vraiment trop rustique : je me borne à la donner en note et l'on pourra ainsi juger du caractère savoureux que confère au morceau la langue où il est écrit[1]. Quant au fond, on trouvera peut-être que Jonson s'est trop inspiré de Théocrite pour qu'on puisse lui en faire honneur : on a reconnu en effet dans quelques détails d'heureux emprunts au *Polyphème* du poète syracusain. Mais si l'on y regarde de près, on verra qu'à part l'idée même de la scène comique, les emprunts se réduisent à peu de chose. Jonson, suivant le même principe que Molière et La Fontaine, a pris son bien un peu partout, ici chez Théocrite, comme là-bas dans Bion ou dans Perse. Mais il copie très librement, s'inspire seulement de l'idée du modèle, l'améliore parfois, traduit rarement ; et il serait injuste de prétendre que *le Triste Berger* n'est qu'un adroit centon. En tout cas, si le détail n'est pas toujours aussi neuf, aussi personnel qu'on le souhaiterait, le poème a dans l'ensemble un caractère très particulier, très original, qu'on ne peut s'empêcher de reconnaître. Comme il a suscité à cet égard diverses critiques, il convient de les examiner rapidement.

« Dans *le Triste Berger*, dit M. Swinburne, nous retrouvons les défauts et les mérites de ses meilleurs masques et des pires, tellement mêlés et confondus qu'il est impossible de ne pas apercevoir le fâcheux effet produit sur le génie du Lauréat par l'habitude d'invention conventionnelle, rendue inévitable et inguérissable par la coutume d'écrire des vers sur commande et d'arranger des situations de

1. C'est la vieille Maudlin qui gourmande son fils de sa maladresse amoureuse : son patois écossais est l'équivalent littéraire du dorien de Théocrite.

It is a witty part sometimes to give;
But what? to wham ? no monsters, nor to maidens.
He suld present them with mare pleasand things,
Things natural, and what all women covet
To see, the common parent of us all,
Which maids will twire at 'tween their fingers thus!
With which his sire gat him, he's get another,
And so beget posterity upon her :
This he should do! False gelden, gang thy gait,
And du thy turns betimes ; or I'se gar take
The new breikes fra' thee, and thy duiblet tu :
The tailleur and the sowter sall undu'
All they have made, except thou manlier woo!

ballets. Un masque comprenant un antimasque, où la partie sérieuse est à la fois rehaussée et égayée par l'introduction d'une parodie ou burlesque, cela constituait une forme d'art (ou d'artifice) où les disparates étaient un mérite ; mais dans une œuvre dramatique plus ambitieuse, l'introduction de ces contrastes maladroits n'est qu'un barbarisme, un véritable solécisme de composition. La présence simultanée de noms et de personnes comme Æglamour et Earine d'une part, Much et Maudlin, Scathlock et Scarlet de l'autre, n'est pas moins absurde et ridicule, moins agaçante et plus artistique, que dans le *Satiromastix* de Dekker, celle de Peter Flash et Sir Adam Prickshaft avec Crispinus, Démétrius et Horace ; et la faute est plus grave, moins excusable et moins explicable dans une œuvre de fantaisie pure que dans une œuvre où la satire littéraire se mêle à l'invention poétique [1]. » Et pourtant, ajoute M. Swinburne, Gifford, si dur pour Dekker, n'a pas un mot de reproche pour les monstrueuses « incongruités » de ce poème, qui n'est pas une pochade de jeunesse, ni une improvisation. A cet acte d'accusation, Gifford (ou Jonson lui-même) aurait pu répondre par quelques arguments non moins spécieux. Il dirait par exemple que le poète jouit de plus de liberté dans une œuvre d'imagination pure, où rien ne vient contrôler les caprices de sa fantaisie, que c'est précisément la présence simultanée dans une même pièce de poètes romains authentiques du siècle d'Auguste et de contemporains imaginaires de William Rufus, qui constitue ces solécismes et ces barbarismes, dont parle l'auteur d'*Atalante ;* tandis que dans une pièce dont l'action se déroule sous les ombrages d'une forêt légendaire, le poète peut bien, sans léser la vraisemblance, associer des personnages moyen-âgeux, vêtus de pourpoints et de chausses, et d'autres drapés à l'antique dans des tuniques et des toges Shakespeare ne nous en a-t-il pas donné la preuve dans *le Songe d'une Nuit d'Été*, lorsqu'il nous a montré le charpentier Bottom, au sortir des bras de Titania, Reine des Fées, venant jouer avec ses camarades Quince et Snug, devant Thésée, duc d'Athènes, et Hippolyta, princesse des Amazones, « la très lamentable histoire de Pyrame et Thisbé » ? M. Swinburne, n'en doutons pas, admire *le Songe* autant que personne et ne consentirait pas pour un empire à en retrancher une scène ; et pourtant Jonson n'exige pas de nous autant de concessions que son grand rival : il se borne à associer des personnages

1. *A Study of Ben Jonson*, pp. 86-88.

légendaires comme Robin Hood avec des personnages fantastiques, à demi réels, comme la Sorcière, et des bergers de convention, fort peu réels, comme Æglamour et Karolin : tout cela se passe dans le royaume de Fantaisie, tandis que *le Songe* se déroule en partie au pays des Fées, en partie à Athènes, en partie à Windsor ou à Charlecote. Nous reconnaissons volontiers, avec M. Swinburne, que Jonson n'a pas reçu en partage « cet impeccable bonheur de caprice divin qui sait concilier en une harmonie parfaite tous les éléments en apparence incompatibles d'œuvres comme *le Soir des Rois* ou *le Conte d'Hiver*, comme *le Songe* ou *la Tempête* », qui est, ajoute-t-il, « de tous les dons incomparables de Shakespeare, celui qui est moins que tout autre à la portée de ses rivaux en poésie [1] ». Ne tenons pas rigueur à l'auteur du *Triste Berger*, si la Nature lui a refusé, comme à tant d'autres, un talent si précieux : soyons-lui reconnaissant au contraire de nous avoir donné, malgré tant de désavantages, une œuvre où les disparates choquent si peu qu'on ne s'en aperçoit guère, une œuvre qui rappelle un peu celles de Shakespeare et qui n'est inférieure qu'à celles-là, une œuvre enfin qui, dans un genre discutable et difficile, se laisse toujours lire avec agrément.

Pour terminer, j'emprunterai, une fois de plus, le jugement de M. Swinburne, qui n'a pas su, qui ne pouvait pas jusqu'au bout se montrer réfractaire au charme imprévu de cette jolie chose. « Aucune œuvre de Jonson, dit-il, n'est plus amusante et agréable à lire, et il n'y en a pas de plus gracieuse dans l'expression toujours noble, ni de plus parfaite pour la simplicité du style [2]. » On ne saurait mieux louer, en meilleurs termes et en moins de mots, cette pièce charmante et originale, qui ne ressemble à aucune autre, et qui, s'il l'avait terminée, eût figuré certainement parmi les chefs-d'œuvre du poète [3].

1. *Ibidem*, p. 89.
2. *Ibidem*, p. 88.
3. Si nous avions l'œuvre complet de Jonson, le *Sad Shepherd* ne serait peut-être pas le seul exemplaire de sa muse bucolique. « He hath intention to writt a fisher or pastorall play, and sett the stage of it in the Lowmond lake », dit Drummond (*Conv.* XVI, G.-C., III, 487). Mais que cette pastorale marine ait été écrite ou non, il ressort clairement d'un passage cité plus haut que Jonson avait écrit une autre bergerade intitulée : *the May Lord*. J'ai établi, d'après M. Greg, qu'on ne pouvait accepter la théorie de Fleay, qui identifie les deux pièces. M. Greg soutient d'autre part que le *Seigneur de Mai* n'avait probablement pas un caractère dramatique. Ce serait, suivant lui, un recueil d'églogues, écrites vers le temps du divorce de Lady Somerset avec le Comte d'Essex (1613) et relatives à ces événements. Les arguments qu'il donne ne sont pas très convaincants (Cf. *Sad Shepherd*, Introduction,

Il n'y a point lieu d'instituer une comparaison entre elle et le *Comus* de Milton ou la *Fidèle Bergère* de Fletcher ; il y a plus de grâce et de musique dans celle-ci, plus de noblesse et de pensée dans celle-là ; mais les ressemblances entre ces trois œuvres exquises sont purement superficielles et ne soutiennent pas la réflexion. Émettons seulement une dernière fois le regret que ce poème, qui promettait d'être un des plus achevés de notre auteur, doive rester pour nous éternellement inachevé.

xvii-xviii); je croirais volontiers que le *May Lord* était une pastorale dramatique et que l'anecdote d'Overbury et de la Comtesse de Bedford, citée plus haut (pp. 43-44), devait en être un des éléments. Mais tout ceci n'est que conjecture.

CHAPITRE VII

Jonson poète comique.

Après avoir analysé les quinze comédies de Jonson, en donnant notre appréciation sur chacune, il reste à embrasser d'un regard d'ensemble toute cette production très diverse et très inégale, afin d'essayer de déterminer quelle en est la valeur et quelle place elle mérite à son auteur parmi les grands poètes comiques. Certaines de ces pièces sont excellentes ; d'autres, en revanche, sont médiocres, presque ennuyeuses : dans toutes cependant il y a du talent. En tout cas, elles ont été écrites par un homme de grand talent ; et les défauts qu'on y remarque contribuent, autant et plus que leurs qualités, à nous faire mieux connaître la personnalité de leur auteur. Jonson d'ailleurs, malgré toute la carapace de grec et de latin dont il s'enveloppe, est anglais jusqu'aux moelles, bien plus anglais que Shakespeare ; et son théâtre, avec ses défauts et ses qualités, nous offrira un bon exemplaire des tendances nationales. Il sera intéressant de les y démêler, de chercher à faire le départ entre ce qui lui est propre et ce qu'il a de commun avec toute sa race. De telles spéculations sont toujours assez hasardeuses, car la notion de race est encore peu précise. Shakespeare était-il un Celte ? rien ne permet de l'affirmer. Et qui dira quel sang coulait dans les veines de Keats ? Ce Grec égaré dans les faubourgs de Londres est une énigme si déconcertante qu'elle devrait nous dégoûter à jamais de toute théorie. Pourtant il ne faut rien exagérer. Un écrivain est toujours, par certains côtés, de son pays, même un Keats, même un Shakespeare ; mais ses qualités nationales sont noyées et fondues dans la complexité des influences qui l'ont fait tel. Jonson, lui, représente le génie anglais, pour ainsi dire, à l'état pur, à peu près sans aucun alliage étranger. Je ne dis pas qu'étant donnée la définition du génie anglais, on pourrait en déduire logiquement la comédie jonsonienne : les choses littéraires ne sont pas soumises à un déterminisme si absolu, et chaque écrivain apporte son « équation personnelle », que

le critique le plus perspicace est incapable de prévoir. Mais il est permis de tirer de la comédie de Jonson quelques conclusions sur la mentalité anglaise. L'œuvre de Shakespeare est comme en dehors et au-dessus de la littérature de son pays ; elle ne nous apprend rien que sur son auteur, non seulement parce qu'il dépasse de toute la grandeur de son génie l'étiage ordinaire, mais surtout parce que ce merveilleux génie est d'ordre composite, tout pénétré notamment d'influence italienne. Jonson n'a pas la puissante originalité de son grand rival qui est moins intéressant à étudier ; mais, en revanche, il tient au sol natal par des liens plus étroits, plus nombreux, et s'il nous donne des joies moins vives et moins délicieuses, il nous fournira des renseignements plus exacts sur l'âme de sa race et de son pays.

I

Il convient tout d'abord de déterminer ce que Jonson a voulu faire, quelle conception il s'était formée de son art : nous verrons ensuite comment il l'a réalisée. Il faut pour cela commencer par établir ce qu'était la comédie en Angleterre lorsqu'il débuta au théâtre, quels étaient les modèles qui s'offraient à lui, soit qu'il voulût les imiter en les perfectionnant, soit qu'il voulût en éviter ou en corriger les défauts : bref, ce qu'il trouvait avant lui. Or, on peut soutenir qu'il ne trouvait rien. Sans doute, il y avait eu des comédies en Angleterre, comme en France, depuis le début de la Renaissance littéraire ; mais, en Angleterre comme en France, tous les efforts dans cette direction restèrent infructueux. *Ralph Royster Doyster* et *Gammer Gurton*, ces deux ancêtres de la comédie jonsonienne, n'offrent guère plus qu'un intérêt historique. Les autres comédies du temps ayant disparu presque toutes, on n'en saurait rien dire, sauf que la perte ne doit pas être bien grande, à en juger par celles qui nous restent. Les pièces de Greene, de Peele ou de Nashe qui portent ce nom ont du mouvement et quelque gaieté, mais ne sont à tout prendre que de grosses farces. Les fables poétiques et compassées de Lily tombent dans l'excès contraire et n'ont de la comédie que le nom. En réalité, les Anglais, ignorant le dogme de la séparation des genres, ne se font point souci de mêler la gaieté et la tristesse dans leurs drames et donnent du même coup satisfaction aux désirs opposés du public, non moins friand d'aventures san-

glantes que d'hilarantes bouffonneries. C'est donc dans les tragédies de Marlowe et des autres qu'il faut aller chercher des échantillons du génie comique anglais ; mais le comique ne se trouvant là qu'en manière d'intermède, on peut dire que jusqu'à l'avènement de Shakespeare, aux environs de 1590, la comédie anglaise n'existe pas. Shakespeare écrit des comédies, ou du moins intitule ainsi celles de ses pièces qui n'ont pas un caractère trop sombre : *les Deux Véronais, Peines d'amour perdues, le Marchand de Venise, la Mégère domptée, la Comédie des Erreurs, le Songe d'une Nuit d'été, Tout est bien qui finit bien*, etc. Mais, sauf deux exceptions, toutes ces pièces plus spirituelles que gaies, plus sentimentales que drôlatiques, ne méritent guère ce nom. Donc lorsque paraît Jonson, vers 1597, la comédie anglaise se présente sous deux aspects très différents, l'un trop subtil peut-être, l'autre vulgaire et grossier. La tragi-comédie sentimentale, romanesque et poétique, qui suscite les fins sourires et les larmes discrètes, ne convient pas, il le sent d'instinct, quoiqu'il s'y essaie, à son talent trop vigoureux. La farce, d'autre part, le rebute un peu, lui paraît un divertissement médiocre et populacier. L'une est un peu plus, l'autre un peu moins qu'une comédie.

Comme il lui faut gagner sa vie, il écrira pour le théâtre ; il écrira des comédies, parce qu'il a surtout l'humeur satirique, et qu'est-ce qu'une comédie, sinon une satire en action ? Mais que sera cette comédie ? Jonson, qui a le respect de son art et une haute idée de lui-même, songe surtout à la postérité : il sacrifiera volontiers les joies et les avantages du succès présent à l'espoir de doter son pays de quelques chefs-d'œuvre dignes de rivaliser avec ceux des anciens. En un mot, il veut créer une comédie littéraire, au lieu de la comédie populaire, qui jusqu'ici forcément triomphe. Mais, dira-t-on, Shakespeare avait déjà composé certaines au moins de ses comédies, sinon toutes, et certes on ne saurait prétendre que la comédie shakespearienne soit insuffisamment littéraire. D'accord, répondrait-il, mais ce n'est pas une comédie. Ces aventures d'amour, fort gracieuses assurément, ne rentrent pas dans la définition du genre : il n'y a de plaisant dans tout cela que les bouffonneries de quelques *clowns*, venant dans les intervalles égayer le public qui s'ennuie. Et si vous le poussez un peu, insistant pour savoir quelle est cette définition consacrée dont il fait si grand état, il vous répliquera d'un ton péremptoire : « *Quid sit comœdia* ? A défaut d'autre définition, je me

contenterai de celle de Cicéron, qui veut que la comédie soit *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis* ; une chose plaisante et risible d'un bout à l'autre et propre à la correction des mœurs [1]. » Or, la comédie shakespearienne est médiocrement amusante (c'est toujours lui qui parle) et indifférente à toute fin morale : tirez la conclusion vous-mêmes. Et la conclusion, c'est qu'il composera des comédies très différentes en effet de celles de Shakespeare, reposant sur la peinture de la vie réelle, des mœurs moyennes, et qui fassent rire le spectateur pour le plus grand bien de son âme. Ce seront des comédies morales, destinées à corriger les mœurs, ou du moins des comédies représentant les vices, les travers et les ridicules humains, sous un jour peu flatteur, pour en faire éclater la laideur, la sottise, et par ainsi les mettre en discrédit. Et ce seront des comédies gaies, également éloignées de la bouffonnerie des *clowns* de Greene et de Marlowe, et de la subtilité maniérée des beaux seigneurs que font deviser devant nous Lily et Shakespeare : ce seront en un mot de vraies comédies, excitant le rire large et réconfortant, et non pas le sourire mélancolique, ou bien les maladifs éclats d'une hilarité malséante.

Ce que sera cette « vraie comédie », il est aisé de l'imaginer. Jonson ne connaît guère que les anciens : les quelques comédies italiennes, espagnoles et françaises qui ont été composées jusque-là, et qui d'ailleurs sont largement imitées de l'antique, il est infiniment probable qu'il les ignore. Il lui reste donc à choisir entre deux

1. Cette définition est tirée précisément du fameux passage d'*Every Man out of his Humour*, où il critique, sous une forme à peine voilée, la formule shakespearienne, diamétralement opposée à la sienne.

Mitis. — I travail with another objection, signior, which I fear will be enforced against the author, ere I can be delivered of it.

Cordatus. — What's that, sir ?

Mitis. — That the argument of his comedy might have been of some other nature, as of a duke to be in love with a countess, and that countess, to be in love with the duke's son, and the son to love the lady's waiting-maid ; some such cross-wooing, with a clown to their serving-man, better than to be thus near, and familiarly allied to the time.

Cordatus. — You say well, but I would fain hear one of these autumn-judgments define once, *Quid sit comoedia ?* If he cannot, let him content himself with Cicero's definition, till he hath strength to propose to himself a better, who would have a comedy to be *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*, a thing throughout pleasant and ridiculous, and accommodated to the correction of manners : if the maker have failed in any particle of this, they may worthily tax him, etc. » Acte III, sc. I (G.-C. I, 104-5).

modèles, Aristophane et Plaute ; j'oublie volontairement Térence, écrivain charmant, délicieux, mais qui n'est pas plus un comique que, par exemple, Marivaux. Entre le grec et le latin, son choix n'est pas douteux : disons qu'il s'impose. La comédie d'Aristophane, avec ses personnalités brutales, ses intrigues grossières, ses plaisanteries scatologiques et ses chœurs contrastés d'un lyrisme si délicat, appartient à un passé déjà lointain : elle est morte du vivant même de son auteur, et la curiosité blasée des siècles futurs ne parviendra jamais à la ressusciter. La comédie de Plaute, dérivée du grec d'ailleurs, est donc devenue le modèle obligé de la comédie moderne : la satire y est plus générale, la plaisanterie plus variée, le ton plus uniforme. C'est elle qu'on a imitée au XVI[e] siècle ; c'est d'elle que se sont inspirés Jonson et Molière ; c'est d'elle en somme que procède encore toute la comédie contemporaine, bien qu'elle ait subi avec le temps quantité de modifications qui en changent l'aspect. Mais si Jonson l'imita, ce fut sans la moindre servilité ; il ne prit à Plaute que sa définition de la comédie, pour ainsi dire ; même il ne l'accepta pas sans réserves. La pièce latine, qui n'est souvent qu'une adaptation d'un original grec, se compose, la plupart du temps, d'une intrigue comique et d'une intrigue romanesque juxtaposées, celle ci généralement peu intéressante et fondée sur des coïncidences très invraisemblables. Or, cette intrigue romanesque, dont la « reconnaissance » est le type ordinaire, tient dans la comédie une place importante et souvent disproportionnée. Jonson, qui a l'esprit logique et absolu, tient cet encombrement pour une usurpation ; il veut débarrasser la comédie de cette croissance adventice et parasitaire, qui menace parfois, comme chez Térence, d'étouffer tout le reste. Point d'amourettes, ni de subtilités sentimentales, sauf celles qui méritent les risées : on ne trouvera pas dans ses pièces de ces couples sympathiques qui accaparent l'intérêt et détournent l'attention des personnages comiques : sauf exception, il n'y a pas ici une jeune fille aimable, une jeune femme séduisante ; pas un jeune premier qui soit uniquement cela et qui ne serve à autre chose ; rien qui ressemble aux Henriettes, aux Elises, aux Valères, aux Clitandres, dont le théâtre de Molière est rempli. L'intention de Jonson est en cela formelle, absolue, indéniable : dût-il inventer ses sujets lui-même, il s'arrangera de façon que toute sa pièce soit risible, que tous ses personnages soient ridicules, car il tient pour un contresens et une contradiction dans les termes une comédie qui tendrait, si peu que ce

soit, à émouvoir et toucher le spectateur, au lieu de l'amuser et de le corriger.

Donc la comédie de Jonson sera, du moins en principe, une pièce uniquement comique ; ce n'est pas à dire, au contraire, qu'elle sera plus gaie que celle de Plaute. La comédie de Plaute est extrêmement gaie, trop gaie peut-être à son goût. Au fond, ce n'est qu'un vaudeville, au sens moderne, c'est-à-dire une comédie qui se propose moins de satiriser les travers et les vices que de nous égayer par la représentation d'aventures bouffonnes et de stratagèmes plaisants. Toutes les pièces de l'auteur latin reposent sur des artifices, plus ou moins subtils, imaginés par un esclave ingénieux ou quelque rusée courtisane pour duper un barbon trop serré ou un capitan grotesque. Les différents personnages qu'on y voit figurer sous des noms divers sont toujours les mêmes : ils se réduisent à un petit nombre de types consacrés, presque immuables. Le comique vient rarement de fines observations sur les caractères ou les mœurs, mais de jeux de mots, de calembours, ou simplement de gestes bouffons. Bref, cette comédie si gaie, qui après tant de siècles nous fait rire encore, manque un peu de distinction : telle était l'opinion d'Horace et telle est sans doute aussi celle de Jonson [1]. D'autre part, Jonson est un esprit moral, qui se fait une idée très haute de la mission du poète comique ; et il trouve apparemment que la comédie de Plaute est à cet égard fort inférieure. Avouons qu'il n'a pas tout à fait tort, que l'auteur de *Curculio* professe une morale très rudimentaire. Jonson, au contraire, a la prétention, d'aucuns diront la naïveté, de faire servir la comédie à l'amélioration des hommes. Sans jamais tomber dans l'édification et la prêcherie, elle gardera toujours chez lui quelque chose de noble et de vertueux qu'on ne trouve pas chez Plaute. En résumé, l'œuvre du poète anglais, souvent moins joyeuse et divertissante que celle du poète latin, a des visées plus ambitieuses et

1. On a vu plus haut (page 181) qu'il ne partageait pas complètement le mépris dégoûté d'Horace pour les « plaisanteries plautiniennes » ; mais il est probable qu'il faisait maintes réserves dans son admiration pour l'auteur de l'*Aululaire*. Je n'en veux d'autre preuve que le très significatif passage des *Discoveries* (éd. Gollancz, CXXXI), où il attaque vertement Aristophane et va jusqu'à soutenir que la gaieté n'est pas une partie essentielle de la comédie. « Nor is the moving of laughter always the end of comedy ; that is rather a fowling for the people's delight, or their fooling. For, as Aristotle says rightly, the moving of laughter is a fault in comedy, a kind of turpitude that depraves some part of a man's nature without a disease », etc. Mais tout ce morceau, littéralement traduit d'Heinsius, ne représente peut-être que son opinion des dernières années.

presque toujours les remplit. Comédie littéraire et comédie morale, non pas supérieure à la comédie antique, mais plus régulière au double point de vue moral et littéraire, la comédie jonsonienne réalise la première, sous une forme à peu près parfaite, l'idée de la comédie moderne.

Nous sommes accoutumés, nous autres Français, depuis trois ou quatre cents ans qu'il y a des critiques pour épiloguer et ratiociner, utilement ou non, sur la littérature, à diviser le royaume de la comédie en trois provinces : comédie d'intrigue, comédie de mœurs et comédie de caractères. Cette division tripartite, qui donne une satisfaction mystérieuse aux esprits amoureux de symétrie, a prévalu longtemps chez nous. Aujourd'hui les auteurs, moins soumis aux critiques, et les critiques, moins soumis à l'autorité sacrosainte de principes abscons, ont compris que la comédie ne saurait être limitée par ces définitions étroites, que le poète ne peut exclure, même d'un vaudeville, la peinture des mœurs et des caractères, et que d'autre part toute pièce, voire la plus sérieuse, a besoin d'une action, partant d'une intrigue, si simple soit-elle. On peut dire en somme, et non seulement de nos pièces modernes, mais de celles même de Molière, que toute comédie, *le Misanthrope* aussi bien que *les Fourberies*, comprend une comédie d'intrigue, une comédie de mœurs et une comédie de caractères, non point juxtaposées, mais fondues ensemble et s'entrepénétrant : le dosage uniquement fait la différence.

Jonson, heureusement pour lui, n'eut pas à se préoccuper de ces distinctions factices, inventées après coup par des grammairiens. Ses pièces, en raison de son tour d'esprit particulier, seront plutôt des comédies de mœurs que de caractères ; mais il est également certain qu'il ne s'avisa jamais d une différence entre ces deux variétés. D'un autre côté, sauf *Cynthia's Revels*, où il ne se passe absolument rien, toutes sont pourvues d'une intrigue, souvent même assez compliquée. On peut donc dire que Jonson a su faire leur part aux trois éléments essentiels du comique : celui qui provient des circonstances, d'une rencontre fortuite ou préméditée d'incidents particuliers, celui qui naît des sottises du temps ou de travers momentanés, celui enfin qui nous attriste au spectacle des vices éternels que les générations lèguent aux générations. Il est intéressant de constater que ce prétendu classique, qui fut le fondateur en quelque sorte de la comédie moderne, ne s'est jamais préoccupé d'établir une hiérarchie entre ces trois ordres de gaieté. Non seulement il mélange

la critique de la société à celle des individus ; mais quelle que soit l'importance des travers attaqués, toutes ses comédies ont cinq actes et à peu près même étendue, alors que nos classiques ont bien soin de proportionner la longueur de leurs pièces à l'importance du sujet. La seule trace de scrupule en ce sens qu'on puisse relever, c'est que *la Femme Silencieuse* et *la Foire de Saint-Barthélémy* sont entièrement écrites en prose, et la plupart des autres en vers. Mais lorsqu'on voit une paysannerie réaliste, comme *le Conte du Tonneau*, versifiée d'un bout à l'autre, il est loisible d'en conclure que Jonson n'avait pas le moindre préjugé sur la dignité comparée des diverses qualités du rire [1].

De la question des unités, qui fit le désespoir de Corneille et gêna peut-être Molière, il est probable que Jonson ne s'embarrassa pas davantage. Cependant il observa toujours l'unité de temps : l'action de ses comédies n'excède jamais « les vingt-quatre heures » et va même rarement jusqu'à la nuit. Il se distingue en ceci très nettement de tous les auteurs contemporains, Shakespeare par exemple et Fletcher, qui ne se font pas faute d'étendre l'action de leurs pièces à plusieurs jours, plusieurs mois, voire plusieurs années. Il n'y a point lieu de leur en faire un grief ou de lui en faire un mérite : l'observance de cette règle étroite n'enlève rien assurément, mais n'ajoute que peu de chose à la beauté d'une œuvre dramatique. Si Jonson s'y plia toujours dans ses comédies (nous verrons qu'il n'en va pas de même dans ses tragédies), c'est sans doute à l'imitation de Plaute qui l'a généralement respectée. Mais il paraît avoir ignoré, ou plutôt dédaigné, cette loi de l'unité de lieu que les théoriciens du XVIIe siècle regardaient comme fondamentale [2]. On sait que Shakespeare changeait le lieu de la scène aussi souvent qu'il lui en prenait fantaisie : nul de ses contemporains ne s'en souciait, et Jonson pas plus que les autres ; on compte parfois chez lui jusqu'à sept ou huit

1. Huit de ses comédies sont écrites entièrement en vers, deux entièrement en prose, les cinq premières en prose et en vers.

2. Il connaît évidemment les règles, mais il les interprète très largement. Il dit par exemple dans le Prologue du *Volpone* :

> The laws of time, place, persons, he observeth,
> From no *needful* rule he swerveth, etc.

Mais ces règles « nécessaires » se réduisent en somme à celle des 24 heures : l'unité de lieu lui paraît suffisamment observée s'il reste dans la même ville, comme ici, ou dans les alentours de la ville (*Every Man in his Humour*, *Tale of a Tub*).

scènes dans le même acte. Quant à l'unité d'action, la seule en somme qui soit nécessaire, nous verrons qu'il en faisait assez bon marché. Bref, il serait exagéré de dire, comme on l'a soutenu, que Jonson ait voulu instaurer en Angleterre les principes étroits que les Chapelain, les d'Aubignac et les Bouhours devaient faire triompher chez nous pendant près de deux siècles. Il n'eut même pas à réagir contre des errements fâcheux, contre des tendances au relâchement qu'il aurait jugées néfastes : la comédie anglaise avant lui n'existait pas pour ainsi dire : il n'a pas eu à la corriger, mais à l'établir. Il l'a fait dans un esprit assez large et il serait très injuste de le traiter comme une façon de Boileau britannique, appliquant étroitement des théories étroites [1].

Cette « comédie vraie » qui doit égayer les générations successives autant que les contemporains, ne sera pas cependant une comédie « littéraire », destinée à satisfaire le goût dédaigneux d'une élite savante, à l'esprit aiguisé. Les écrivains qui ont plus de finesse que de force, plus de talent que de génie, plus de savoir que de tempérament, ont tendance à mépriser l'opinion du « profane vulgaire », à ne chercher que l'approbation des « délicats » : ils ne savent pas trouver le moyen terme où l'admiration populaire se rencontre avec l'estime des « connaisseurs ». C'est le grand défaut de nos comiques du XVIII[e] siècle, un Destouches, un Gresset, qui, desservis d'ailleurs par les circonstances, s'attardent à limer les vers trop spirituels de pièces inviables.

Quand ils ont tant d'esprit, les *auteurs* vivent peu !

Thalie, qui est la moins distinguée des Muses, est une personne joviale et rebondie, qui préfère un bon mot salé à tout un joli dis-

1. On trouvera dans les *Œuvres Mêlées* de Saint-Evremond (III, 224 sqq.) un petit essai très curieux sur *La Comédie Angloise*. « Il faut avouer, dit-il, que la régularité ne s'y rencontre pas ; mais les *Anglois* sont persuadés que les libertés qu'on se donne pour mieux plaire, doivent être préférées à des Règles exactes, dont un Auteur stérile et languissant se fait un art d'ennuyer. » Il fait grand éloge des Anglais, qui ont le seul tort, selon lui, de « penser trop » ; et il termine ainsi : « Notre *Molière*, à qui les Anciens ont inspiré le bon esprit de la Comédie, égale leur *Ben Johnson* à bien représenter les diverses Humeurs et les différentes Manières des hommes, l'un et l'autre conservant dans leurs peintures un juste rapport avec le Génie de leur Nation. Je croirais qu'ils ont été aussi loin que les Anciens en ce point-là ; mais on ne sauroit nier qu'ils n'ayent eu plus d'égard aux Caractères qu'au gros des sujets, dont la Suite aussi pourroit être mieux liée, et le Dénouement plus naturel. »

cours hérissé de pointes ; elle n'aime guère ces génies secs et méprisants, ni les rêveurs « habitants des nuages ». En d'autres termes, disons que la comédie doit garder contact avec la réalité, avec la vie, dont c'est précisément son office de démasquer les ridicules : elle a pour objet de nous faire rire et ne se contente pas des sourires discrets. C'est de tous les genres littéraires celui qui plaît le plus au peuple et qui s'adresse à lui surtout, qui s'accommode le moins des théories et se plie avec le plus de peine aux exigences des dilettantes. Si, pour être vraiment « littéraire », la comédie ne doit pas descendre trop bas, il ne faut pas non plus qu'elle aspire trop haut, sous peine de mourir asphyxiée dans l'air raréfié des régions abstraites Il y avait là pour Jonson un périlleux écueil à éviter : non seulement il était très cultivé, très savant, plus cultivé et plus savant que tous ses rivaux, mais tout ce savoir, dont il n'était pas peu fier, l'entraînait en matière d'art à l'opposé de toute son époque. D'autant plus féru de ses idées qu'il était quasiment seul à les avoir, il faisait profession de mépriser les libres théories des autres dramatistes et les goûts peu relevés de son public. Jamais écrivain ne s'est exprimé avec plus de hauteur sur le compte des spectateurs : il est homme à se réjouir d'un insuccès, pourvu qu'il ait échoué « dans les règles ». On pourrait craindre que, bravant l'opinion du vulgaire, il ne verse dans le sens contraire et ne réduise la comédie à un simple exposé satirique, fortement écrit et sans intérêt. Deux ou trois fois en effet, vers le début de sa carrière, il a cédé à ce penchant naturel, comme pour porter un défi à ces sots ignorants. Mais le désir de réussir et les sarcasmes de ses ennemis l'ont amené bientôt à composition : si *les Fêtes de Cynthia* et *Chaque homme hors de son Humeur* sont médiocrement dramatiques (et il s'en rend bien compte), il ne retombera plus dans ces errements fâcheux. Il a d'ailleurs un tempérament vigoureux d'écrivain réaliste, qui l'empêchera toujours de verser dans le raffinement et la mièvrerie, excès coutumiers de ces « gentilshommes de lettres ». On est toujours de son siècle par quelque endroit ; surtout l'on n'échappe guère à sa race. Malgré son obstination pédante, et d'ailleurs louable, à divertir ses contemporains suivant les règles consacrées, il avait, comme tous ceux de son temps et de son pays, un sentiment trop puissant de la vie pour se perdre indéfiniment dans les abstractions vaines. Les élégantes dissertations d'un Lily ne pouvaient pas lui servir longtemps de modèles, et à défaut des grosses plaisanteries de Dekker, son bon sens l'aurait

vite remis dans la bonne voie. Somme toute, et quoi qu'on ait pu dire, la comédie de Jonson, pour être littéraire, n'en est pas moins vivante, agissante, en un mot populaire, et il convient de l'en féliciter grandement.

Littéraire et populaire à la fois, la comédie de Jonson sera encore une comédie nationale : c'est là le dernier point, et non pas le moins important. Toutes les comédies antérieures, à peu près sans exception, qu'elles soient imitées des anciens ou dérivées d'un conteur italien, ont leur scène hors de l'Angleterre. Ce n'est là sans doute qu'une question de décor et de nomenclature : il ne faut pas chercher la couleur locale dans Greene ou dans Lily. On sait du reste que ces reconstitutions des temps révolus et des milieux étranges, si elles ne sont pas tout à fait impossibles *a priori*, ne peuvent s'adresser qu'à une minorité très instruite et ne constitueront jamais une œuvre populaire. Même à supposer que Shakespeare, pour nommer le plus grand de tous, ait été capable d'un pareil travail ou curieux de l'entreprendre, le souci de ses intérêts immédiats l'en eût détourné aussitôt. Médiocrement cultivés, ignorant également la Grèce antique et l'Italie moderne, ces auteurs pressés, qui composaient « à la diable », mettaient le lieu de la scène à Éphèse ou à Sparte, à Vérone ou à Milan, sans toujours consulter la carte, sans se documenter, comme on dit, sur les mœurs du pays. Aussi les personnages de ces comédies n'étaient-ils, sous des noms étrangers, que des contemporains de l'auteur; ils n'avaient même pas pour donner le change des costumes appropriés.

Jonson voulut changer tout cela : il avait l'esprit clair et ne se payait pas de mots. Puisque sous ces noms d'emprunt, ces Grecs, ces Italiens n'étaient que des Anglais déguisés, pourquoi ne pas leur laisser leurs noms véritables ? Londres, dont tous les quartiers, tous les monuments, toutes les maisons presque, étaient connus des spectateurs, qui évoquait dans l'esprit de chacun mille associations familières, ne valait-il pas mieux que Venise ou Ravenne et tant de villes ignorées ? Pour lui surtout qui prétendait à morigéner ses compatriotes et à les corriger, ce dépaysement maladroit n'était-il pas une sottise, dont la portée satirique de l'œuvre se trouvait affaiblie ? Nul doute que Jonson ne se soit fait ce raisonnement judicieux : on ne le trouve exprimé nulle part, mais il ressort très clairement d'un examen, même superficiel, de son théâtre. Il avait commencé, comme les autres, par situer ses comédies sur le sol italien. *Every Man in his*

Humour se passait à Florence et dans le voisinage; *The Case is Altered* à Milan; dans *Every Man out of his Humour* presque tous les personnages étaient affublés de noms en *o* ou en *a*, et *les Fêtes de Cynthia* se déroulaient dans le vallon de Gargaphie. Avec le *Poetaster* nous sommes transportés dans la Rome d'Auguste ; puis le *Renard* nous mène à Venise. Tout d'un coup, avec *la Femme Silencieuse*, nous revenons en Angleterre et nous n'en sortirons plus. A partir de 1609, toutes ses comédies auront pour théâtre quelque coin d'Angleterre, soit à Londres, soit à la campagne. Bien plus, Jonson, revisant son œuvre pour la publier, prend soin de retoucher certaines de ses pièces, remplaçant les localités italiennes par une topographie britannique, substituant les Edward et les George aux Giuliano et aux Lorenzo [1]. Dans *Every Man out of his Humour*, il laisse subsister tous les noms italiens, mais sans contredit le lieu de la scène est à Londres : il y est à chaque instant question de Saint-Paul et de ses habitués ! De tout cela il est permis de conclure que Jonson, à un moment donné de sa carrière, qu'il est d'ailleurs malaisé de préciser (probablement entre 1606 et 1608), s'avisa des inconvénients que pouvait présenter l'usage, courant jusque-là, de dépayser le spectateur par une nomenclature fallacieuse ; et à partir de ce moment, lorsqu'il voulut peindre la vie et les habitudes de ses compatriotes, il donna toujours à son tableau le cadre national qui lui convenait. Sans doute, il ne faut pas exagérer l'importance de cette réforme tout extérieure, dont l'idée peut-être lui fut suggérée par l'exemple d'autrui. Mais s'il n'en fut pas l'inventeur, il fut le seul à l'appliquer avec autant de suite ; sur quinze comédies dont il est l'auteur, trois seulement se passent hors de l'Angleterre ; et de tous les écrivains qui ont travaillé pour le théâtre à cette époque, c'est assurément dans son œuvre que l'on trouvera le plus de renseignements sur les mœurs des contemporains.

Comédie nationale, comédie littéraire et comédie gaie, telle est la formule qui semble résumer l'idéal de Jonson, du moins lorsqu'il eut réfléchi sur son art, après les inévitables tâtonnements du début. Comme la comédie n'existait pas en Angleterre avant lui, qu'il a en quelque sorte inventé la comédie moderne, il y avait intérêt à la fixer. La formule d'ailleurs en vaut une autre : voyons comment il l'a réalisée.

1. Voir l'Appendice : *Les deux versions* d'Every Man in his Humour.

II

S'il fallait absolument trouver un trait commun à toutes les comédies de Jonson, on pourrait dire qu'elles sont bien écrites : cela est vrai même des moins bonnes, surtout des moins bonnes. On sent que l'auteur est avant tout un homme sérieux, qui songe à la postérité en écrivant ses pièces. Or, pour passer à la postérité, il tient que le meilleur moyen est de soigner son style. On a dit du style qu'il conserve les œuvres, qu'il est pour les écrits des hommes la seule condition de survie, que le livre le plus riche de pensée, le plus original, le plus profond, est condamné à périr, si son auteur ne s'est pas assuré par les qualités de la forme l'admiration des générations successives. Mais ce qui est vrai des autres genres littéraires ne l'est peut-être pas du théâtre, ou du moins de la comédie ; et c'est probablement un mauvais calcul qu'a fait ici l'auteur du *Poétereau* et de l'*Auberge Neuve*.

En réalité, s'il n'est pas nécessaire qu'une comédie soit mal écrite, il n'est pas désirable qu'elle le soit trop bien : ou plutôt il ne faut point qu'on songe à regarder comment elle est écrite. Il ne s'agit pas ici, bien entendu, de comédies comme celles de Shakespeare ou de Musset où l'agrément de la forme est pour moitié au moins dans notre plaisir. Mais si l'on fait abstraction de ces pièces au nom usurpé, si l'on remonte au sens original du mot, si l'on considère les œuvres que ce nom évoque d'abord à notre esprit, celles d'Aristophane chez les Grecs, de Plaute et de Térence chez les Latins, de Molière, de Regnard et de Beaumarchais, on verra que si aucun de ces auteurs n'écrit mal, nul ne se pique en réalité d'écrire bien. L'auteur comique a en effet autre chose à mettre dans son œuvre que « la gloriole d'avoir bien écrit, si la fidélité de l'imitation est le premier mérite, le mérite essentiel de la représentation de la vie [1] », et que la représentation de la vie, vue sous cet angle particulier, soit la véritable fin de son art.

Est-ce à dire que la comédie doive être la reproduction exacte, et pour ainsi parler sténographique, ou phonographique, de la réalité ? Le poète doit-il, pour donner au spectateur la sensation de la vie, s'attacher à transcrire les paroles de ses personnages, telles qu'elles

1. Brunetière, la Langue de Molière. *Revue des Deux-Mondes*, 15 décembre 1898 *Etudes critiques*, 7e série, p. 120).

ont été prononcées par leurs originaux ? Mais une théorie pareille, appliquée à la rigueur, tendrait à justifier l'incorrection et le mauvais style, que dans la vie la passion excuse. Certains auteurs pourtant n'ont pas reculé devant de si extrêmes conséquences ; l'on a vu de nos jours des écrivains, et non des moindres, qui, trouvant ce procédé d'un réalisme très artistique, en ont tiré d'heureux effets. D'ailleurs, même aux époques les plus compassées, la comédie, qui est le moins classique de tous les genres, a pris des licences avec la grammaire ; Molière, jusque dans ses pièces les plus sérieuses, a soin de ne pas faire « parler Vaugelas » ses servantes et de mettre des barbarismes dans la bouche de ses laquais [1]. Jonson n'a pas eu non plus de scrupules à émailler d'argot son dialogue, et nous avons constaté chez lui une fâcheuse propension à reproduire dans leur intégrité les conversations ordinaires des ivrognes et des malandrins. Mais ni Jonson ni Molière n'eurent l'idée de faire parler mal *exprès* les gens instruits et bien élevés : c'est un raffinement d'exactitude qui était réservé à notre époque. En général, les auteurs de comédies ne se sont pas astreints à mettre de l'incorrection dans les propos de leurs personnages, de même qu'ils se sont crus le droit de diriger, de corriger la marche du dialogue, pour le rendre plus vif et plus brillant qu'il n'eût sans doute été dans la réalité. Bref, dans cette grande convention qu'est le théâtre, on reconnaît à l'auteur quantité de droits, sauf celui d'ennuyer le public. Mais il est certain d'autre part qu'à la correction près, la langue de la comédie doit se rapprocher le plus possible de la langue courante, de la conversation saisie sur le vif. Par conséquent, pas de grands morceaux, de tirades à grand fracas, de monologues invraisemblables ; et que le dialogue soit vif, pressé, alerte, comme dans la réalité : on n'en demande pas davantage, pour le « style », au poète comique.

Faut-il donc proscrire absolument de la comédie tout discours qui dépasse dix lignes ou douze vers ? Non sans doute : pour rien au monde on ne voudrait perdre la poétique déclaration de Tartuffe ou la comique protestation de Chrysale, l'admirable discours de Diafoirus, présentant son fils à la famille Argan, ou le fameux récit du Veneur des *Fâcheux*. Non seulement ce sont là d'admirables mor-

1. On se rappelle le mot du valet de Célimène :

> Il porte une jaquette à gran'basques plissées,
> Avec du dor dessus.

Misanthrope, II, vi.

ceaux de prose et de vers, mais ils sont bien en situation, d'accord avec les caractères et les circonstances. Ce ne sont pas des hors-d'œuvre littéraires, qu'on pourrait impunément détacher de l'œuvre dramatique : ce sont des parties essentielles de la comédie, qu'on n'en saurait distraire ; et, pour conclure par un axiome qui n'est qu'en apparence une tautologie, tous les discours sont permis au théâtre, lorsqu'ils sont justifiés.

Voilà ce que Jonson n'a pas toujours compris. Il a pensé que, pour être digne de l'admiration des siècles, une œuvre, même comique, devait être remplie de beaux vers, voire même de ces beaux morceaux qui restent plus facilement dans la mémoire des hommes qu'un dialogue rompu et coupé. C'est pourquoi il a multiplié dans ses œuvres ce qu'on pourrait appeler des « airs de bravoure », si son style en vérité ne manquait un peu trop de panache. J'en pourrais citer bon nombre comme les deux conférences de Lovel dans *l'Auberge Neuve ;* une pièce entière, *Les Fêtes de Cynthia*, n'est qu'une suite de développements de ce genre, reliés par la plus frêle des intrigues. Il est juste de remarquer que ces développements parasites abondent surtout dans les pièces de la jeunesse ou du déclin ; que les meilleures comédies de Jonson en sont à peu près exemptes, probablement parce que le sujet soutenait mieux le poète ou que son jugement plus sûr savait mieux résister à ses tendances naturelles.

Mais ce goût déplorable pour la comédie « bien écrite », si visible dans les comédies du début, même dans *Every Man in his Humour*, et qui reparaît dans celles de la fin, est la marque évidente d'un certain défaut de tempérament comique. On dit que Pope, lequel n'était guère curieux que de l'homme, comparait le beau poème de son ami Thomson « à un repas où l'on n'eût servi que des sauces » : on en pourrait dire à peu près autant de certaines comédies de Jonson. Le poète qui s'amuse, au lieu de mettre en scène une coquette ou un courtisan ridicule, à nous en faire donner le portrait détaillé par un tiers, peut être un grand écrivain, mais il n'est pas homme de théâtre. Ainsi dans cette infortunée comédie que nous citions tout à l'heure, où l'on dirait que l'auteur s'est évertué à rassembler des exemples de ses pires défauts, nous trouvons dans un même acte une série de petits portraits, dans la manière de La Bruyère, tous très jolis, très polis, très léchés, mais où transparaît ce même désir de faire un sort à chaque virgule, qui rend si fatigante la lecture un peu prolongée du livre des *Caractères*. Et sans doute tous ces morceaux

sont fort « bien écrits », *sed nunc haud erat his locus.* Imagine-t-on un « nomenclateur » qui viendrait au premier acte de chaque comédie faire un portrait en trois points, un signalement minutieux de tous les personnages ? Le spectateur, qui n'a pas, comme le lecteur, la ressource de sauter ce qui l'ennuie, aurait tôt fait d'exiger des coupures. C'est probablement ce qui arriva pour notre auteur en cette occasion ; il se le tint pour dit, quelque temps du moins. Mais il y avait là une tendance fâcheuse et très caractéristique, qu'il importait d'abord de signaler. Assurément il y a dans l'œuvre de Jonson des morceaux un peu longs et qui se justifient parfaitement, par les raisons les plus plausibles Quoi de plus naturel que les discours enthousiastes de Volpone ou de sir Epicure, lorsqu'ils songent à leurs colossales richesses et aux plaisirs raffinés qu'elles peuvent leur procurer ? Quoi de plus juste et de plus plaisant que les longs monologues du solennel Overdo ou du grincheux Morose ? Ce qu'on peut lui reprocher, ce sont ces longs morceaux, bien écrits, mais inutiles, où l'auteur semble avoir prévu l'existence des livres de morceaux choisis et voulu s'y assurer une place. Ceux-là sont toujours trop nombreux.

Mais, dira-t-on, de ceux-là même, il y en a dans Molière; et l'on citera par exemple le petit morceau de Lucrèce, traduit par l'aimable Éliante au beau milieu d'une conversation, et bien d'autres analogues, qui ne semblent guère plus naturels. Il importe ici de distinguer. Molière est un Français, né classique et sujet du Roi Soleil, c'est-à-dire qu'il vécut dans un pays épris de claire logique et d'élégance harmonieuse, à une époque où ces qualités innées de la race furent plus haut prisées que jamais. La comédie étant le moins classique de tous les genres, il écrivit bon nombre de pièces en prose, d'un comique un peu gros, mais fort savoureux, comme *le Médecin malgré lui*, *le Malade Imaginaire, les Fourberies de Scapin*, *le Bourgeois gentilhomme*, *l'Avare*, et quelques pièces en vers, comme le *Dépit amoureux*, *l'Ecole des Femmes* ou *Amphytrion*, qui n'ont pas d'ambitieuses visées. Cependant, comme il songeait, lui aussi, à la postérité, il voulut écrire quelques œuvres plus durables, de forme plus soignée, de portée plus haute; il composa *le Misanthrope, le Tartuffe* et *les Femmes savantes*, comédies moins mouvementées, moins drôles peut-être, mais d'une tenue supérieure et d'un intérêt universel. Or, c'est dans ces comédies plus travaillées et vraiment classiques que se rencontrent les morceaux « bien écrits » que nous

signalions tout à l'heure ; mais au milieu de pièces plus spirituelles que vraiment comiques, d'un mouvement un peu lent, d'un style assez grave, ils ne paraissent point déplacés, comme ils feraient dans une farce ; au contraire, ils s'harmonisent à l'allure générale de la comédie et contribuent à sa beauté. Jonson d'autre part est Anglais et contemporain de Shakespeare ; double raison, malgré qu'il en ait, pour qu'il soit peu classique. La moitié de ses comédies sont écrites entièrement en vers ; mais par la condition des personnages et la nature de l'intrigue, par la qualité du comique et l'allure générale du style, rien ne rappelle moins ce que nous entendons depuis Molière par une comédie classique. La plupart de ses pièces ne sont en réalité que des vaudevilles, de profonds vaudevilles, si l'on veut, de même que les comédies d'Aristophane sont de poétiques revues et celles de Plaute des farces puissantes. Or, le vaudeville n'admet pas les morceaux d'apparat, non plus que la revue ni la farce : on n'en trouve point dans Aristophane en dehors des chœurs, ni dans Plaute en dehors des « reconnaissances ». Je me hâte d'ajouter que ces morceaux de « belle écriture » se trouvent seulement dans les premières comédies de Jonson, dans *Every Man out of His Humour*, dans *Cynthia's Revels* dans *le Poetaster*. Dans les pièces qui viennent ensuite, s'il s'abandonne parfois encore à la tentation de soigner son style, ce ne sera jamais au détriment de l'action ; et si le développement s'allonge un peu, il est toujours justifié par l'intrigue ou par les caractères. En somme, en dehors de ces trois erreurs de jeunesse, il n'a pas cherché à insérer dans ses comédies ces « lambeaux de pourpre » dont parle Horace, destinés à remplacer l'action et à protéger de l'oubli le nom de l'auteur. J'ai tenu à insister sur ce défaut qui correspondait sans doute à la tendance naturelle de son esprit, et dont il faut par conséquent lui savoir gré de s'être si bien corrigé. Il serait injuste en tout cas de lui en tenir rigueur, alors qu'on pardonne à Molière des fautes bien plus graves. Qui a lu *les Amants magnifiques* et *Don Garcie de Navarre* ? Ceux qui en ont eu le courage peuvent témoigner que lorsqu'il se trompe, l'auteur du *Misanthrope* enfonce plus profondément que l'auteur du *Renard* : il y a d'amusants détails dans le *Poetaster* et dans *Every Man out of His Humour*, et l'on n'en saurait dire autant de *la Princesse d'Elide*. En tout cas, la gloire de l'un ne doit pas souffrir plus que celle de l'autre, s'ils n'ont pas eu toujours le goût très sûr et une clairvoyance infaillible.

Laissant donc la question d'opportunité, sur quoi tout le monde est unanime, il convient d'apprécier en lui-même le style de Jonson On peut admirer sa façon d'écrire, tout en regrettant qu'il l'ait étalée parfois hors de propos. Cette recherche même, ce goût du beau style, qui gâte certains de ses premiers ouvrages, semble présager chez leur auteur un vrai talent d'écrivain ; et en effet il écrit très bien. On a vu plus haut quelques spécimens de sa manière, le tableau de la Cour que fait Critès à Arété, les discours de Lovel sur l'amour véritable. Si l'on tient compte de ce que perd un morceau de poésie à être traduit en prose étrangère, on reconnaîtra que Jonson écrit excellemment, que la phrase est vigoureuse, le mot juste, l'expression forte. Ce sont là, dira-t on, des qualités presque négatives, qu'on peut louer chez un élève de seconde ou de rhétorique, non pas chez un auteur de profession : à ce compte, autant le louer de mettre l'orthographe !... Mon contradicteur supposé exagère, mais il y a dans sa boutade un fond de vérité. Jonson écrit parfaitement, d'accord ; et pourtant ce n'est pas un grand écrivain. Il lui a manqué cet heureux don d'invention verbale qui fait trouver le mot pénétrant, pittoresque, qui peindra l'objet tout entier, et ces heureuses alliances qui restent imprimées dans la mémoire. « On peut, dit fort justement M. Angellier, être un grand connaisseur et un grand descripteur d'hommes dans une langue ordinaire, comme Ben Jonson, Thackeray et George Eliot, qui sont plutôt des génies d'analyse. Il faut pour rendre les éclairs d'expression, les brusques attitudes et les raccourcis de la vie, la langue plus riche et plus inventée de peintres comme Shakespeare, ou Dickens, ou Rabelais, ou Molière [1] .» Ces rapprochements et ces oppositions de noms feront mieux comprendre ce que je veux dire : Jonson est un bon écrivain, sans grands défauts, ni grandes qualités; et on lui passerait volontiers certains défauts qu'il n'a pas eus pour plusieurs qualités qui lui manquent. Son style net, précis, vigoureux, n'a rien de personnel. On l'excuse en disant qu'il traite uniquement de sujets abstraits, ce qui n'est pas rigoureusement vrai d'ailleurs; mais cette tendance même à l'abstraction, cette façon de tirer le développement dans un certain sens, est comme un aveu d'impuissance à rendre l'aspect visible des gens et des choses. Ces qualités de précision, de netteté, de force, qu'il serait injuste de méconnaître, ne sont point

1. *Robert Burns*, II, 104.

du tout méprisables, mais elles sont plutôt d'un prosateur que d'un poète. Je ne suis pas éloigné de penser que Jonson aurait mieux fait d'écrire toutes ses comédies en prose, ou plutôt, puisqu'il commençait toujours par là, de ne pas les traduire en vers [1]. Ce procédé, qu'il tenait de l'érudit Camden (singulier maître de poésie !), suffirait à juger le résultat, à le faire du moins préjuger. Non pas que ses vers soient gauches et sentent l'embarras : ils sont d'une facture massive, mais rien n'y révèle l'effort. On préférerait même qu'ils fussent plus limés et que le résultat fût moins banal ; car leur plus grand défaut est d'être prosaïques. Il n'avait pas reçu en partage l'imprévu, la fantaisie, le charme, toutes les qualités d'esprit, qui demandent impérieusement la langue rythmée, ou qui s'en accommodent mieux. Il n'était rien moins qu'un grand poète, mais c'était un maître prosateur : les pièces qu'il a écrites entièrement dans la « langue pédestre », et les passages des autres qu'il n'a pas versifiés, nous permettent de l'affirmer résolument. Gifford dit que les essayistes de la reine Anne, Addison, Steele et les autres, à qui l'on fait honneur volontiers d'avoir inventé l'anglais moderne, l'avaient beaucoup pratiqué et lui devaient infiniment. Jonson en effet, pour la langue, est en avance de cent ans sur ses contemporains. N'ayant pas les qualités d'esprit des poètes élizabéthains, il écrit moins bien en vers ; en revanche, il écrit mieux en prose ; et de même que sa versification ressemble déjà à celle de Dryden, sa prose déjà fait songer à Swift. A la prose archaïque et enchevêtrée de son temps, qui dans Bacon lui-même est si noueuse encore, il substitue un style plus vif, plus alerte, plus clair, plus rapproché de la conversation, qui est non seulement le vrai style de la comédie, mais le véritable style moderne.

Je n'ai parlé jusqu'ici que des morceaux les plus soignés, de ceux où il s'applique. Il convient d'ajouter un mot de sa façon d'écrire, quand il ne s'en pique point. Elle est à peu près parfaite : c'est le style qui convient à la comédie, du moins telle qu'il la comprend : autant dire qu'il n'en a pas. Qu'il écrive en vers ou qu'il laisse ses personnages s'exprimer en prose, c'est la même simplicité un peu nue, le même naturel. Son vers souple, dont le rythme se plie exactement aux exigences de la pensée, ne diffère guère de la prose : c'est un

1. C'est Drummond qui nous apprend ce détail curieux. Cf. *Conversations*, XV (G.-C., III, 486). « That he wrott all his (verses) first in prose, for so his Master, Cambden, had learned him. »

éloge, puisqu'il y a difficulté vaincue, et sans effort, j'entends sans effort apparent. Rien ne ressemble moins d'ailleurs à la platitude appliquée de notre comédie bourgeoise en vers, au style bizarre et contourné d'un Casimir Delavigne ou d'un Camille Doucet : il n'avait pas au pied comme ceux-ci l'entrave de la rime, où les autres s'empêtrent lamentablement. De là dans toutes ses pièces, sauf les premières, un style que je n'hésite pas à dire admirable parce qu'il est merveilleusement approprié au caractère même de l'œuvre, comme un instrument bien compris au travail qu'il doit fournir. On peut préférer dans la comédie un style plus personnel, plus coloré, plus amusant, l'allégresse frétillante de Beaumarchais, l'esprit étincelant de Dumas, la drôlerie imprévue de Banville, la verve robuste de Molière, la fantaisie aérienne de Shakespeare et de Musset. Le style de Jonson n'a aucune de ces qualités fortes ou délicates : c'est de tous les styles imaginables le plus impersonnel qui soit. Mais par cela même, il convient mieux qu'un autre plus brillant à l'œuvre qu'a voulu faire ce grand réaliste. Les hommes dans la vie s'expriment d'ordinaire tout uniment : en dehors de quelques précieux, qu'il n'a pas négligé de croquer, on n'a guère à leur reprocher de trop bien parler. La justesse, l'élégance, la finesse dans la conversation sont choses rares ; la drôlerie, l'humour, l'esprit, quoique plus communs, ne le sont pas extrêmement. C'est pourquoi, sauf quelques exceptions, les personnages de Jonson s'expriment le plus simplement du monde, presque trop simplement. Si les autres comiques sortent parfois de la vraisemblance en groupant pour notre plaisir un nombre trop grand de gens d'esprit, Jonson tombe dans l'excès contraire et verse presque dans l'invraisemblance en nous présentant une majorité de niais et d'imbéciles, qui ne sont jamais drôles que sans le vouloir. Les autres vont bien au delà de la vérité, lui reste un peu en deçà, par une sorte de protestation anticipée, ou plutôt par tendance naturelle, par goût passionné de la vérité. Les personnages qu'il nous montre sont généralement dénués d'imagination et de verve : sauf Volpone, Mammon et Truewit, il n'y en a pas un seul qui se laisse emporter jamais par sa propre faconde à dire des choses inutiles au dessein de la comédie. Ajoutez-y Lovel, plus réservé, plus raisonnable, que les circonstances seules obligent à de grands discours, et nous aurons le compte exact de tous les héros de ce théâtre, qui sortent par moments des limites et du ton ordinaire de la conversation. Tous les autres parlent simplement, sans recherche et sans

esprit, pour exprimer ce qu'ils ont à dire, et sans chercher à le bien dire ; si quelques-uns parlent plus longuement, ils ont leur excuse dans l'intrigue, comme Wittipol, dans leur métier, comme Voltore, ou dans leur propre caractère, comme Overdo. L'auteur a soin d'ailleurs de ne leur prêter que peu d'esprit. Il veut présenter à l'humanité un miroir fidèle de ses ridicules, et ne voulant pas être taxé d'inexactitude, dans un sens ou dans l'autre, il s'attache à conserver à son dialogue la platitude involontairement risible de la vie courante. A son réalisme juste et sans outrance, convient parfaitement ce style sans éclat, où le comique réside dans les choses et non dans les mots, où la forme n'appelle jamais l'attention du spectateur, et qui est à tel point dénué d'artifice qu'il en devient presque artistique.

On a reconnu en effet la théorie intéressante, formulée par Henri Becque et son école, qui sont si respectueux de la réalité humaine qu'ils s'attachent à en reproduire scrupuleusement la médiocrité navrante. Les héros des *Corbeaux* ou des pièces qui en dérivent parlent une langue souvent plate, parfois incorrecte [1] ; et s'ils ne sont pas tous des sots, la plupart n'ont point d'esprit, de brillant, d'élégance. Or, j'ai déjà signalé certaines ressemblances entre le réalisme hautain de Jonson et celui de Becque ; et l'on pourrait se demander si l'auteur du *Renard* n'a pas été un précurseur de notre Théâtre-Libre, si cette simplicité de la forme, dont nous essayons de lui faire un mérite, n'était pas voulue, préméditée, ne répondait pas à un souci, très artiste en somme, de ne pas altérer la vérité, fût-ce pour l'embellir. Si tentante que soit cette hypothèse pour l'historien de Jonson, il faut y renoncer sans aucun doute : la théorie de la médiocrité appliquée, de la platitude volontaire, est d'un raffinement trop subtil pour paraître au début d'une littérature ; elle suppose une longue suite d'antécédents plus ou moins faux, contre quoi il faut réagir, ou tout au moins le désir de frapper une note nouvelle et inattendue. Elle implique d'ailleurs dans sa prétention au naturel une perfection d'art extrême, car l'auteur s'arrange de façon plus ou moins adroite pour mettre en relief son intention, pour corser le naturel. L'idéal de l'école, atteint parfois, mais difficile à soutenir,

1. Cf. Edmond Sée, *Henri Becque*. Renaissance Latine, 15 juin 1904, p. 426. « De même on n'eût jamais songé à écrire comme Becque, qui demeurera toujours le premier de nos écrivains de théâtre ; parce que parfois il écrit mal correctement, parce qu'il n'ignore pas que dans le style dramatique une incorrection est parfois une beauté. »

est de donner à force d'art la sensation de la réalité. Or, on ne discerne dans la comédie de Jonson ni cet effort ni ce résultat. Son style manque de relief sans qu'il ait besoin d'y travailler, et si ses personnages parlent une langue assez banale, il n'y a pas lieu de célébrer son abnégation. Je n'en veux qu'une preuve, mais elle me paraît décisive. Qu'on prenne les passages à effet, les longs discours, que nous rencontrons çà et là dans son œuvre. Tous ceux qui marquent plus de verve, une certaine envolée d'imagination, on peut être à peu près sûr qu'ils sont imités d'autrui. Les plaisanteries de Truewit sur les femmes viennent en droite ligne d'Ovide et de Juvénal ; et les déclarations d'amour de Volpone sont des traductions de Catulle. Quant aux rêves dorés de Mammon, ils témoignent de plus de mémoire que de fantaisie, et l'auteur eût été bien embarrassé de les écrire s'il avait eu moins d'érudition. Jonson, au fond, manquait de spontanéité, de tempérament littéraire, disons le mot, de génie. Que de fois, au moment où nous allions admirer une expression forte, une idée heureuse, un mot spirituel, l'éditeur sournois nous tire par la manche et nous renvoie à tel auteur ancien ! Peu d'écrivains ont emprunté autant à leurs prédécesseurs et nul ne l'a fait plus franchement, car il lui arrive assez souvent de nous donner lui-même la référence. Loin de moi la pensée de l'en blâmer : la pratique est courante et des plus légitimes. Dans la littérature comme dans la vie, il y a de grands écumeurs et leurs rapines sont toujours approuvées, pourvu qu'ils y apportent quelque envergure et sachent tirer bon parti de leurs « pilleries ». Ce qu'on demande aux grands écrivains comme aux grands financiers, c'est qu'ils sachent mettre en valeur les produits de leur audace, qu'ils en fassent esthétiquement ou socialement le meilleur usage. Jonson a fait comme les autres, il a beaucoup emprunté, mais sans cette heureuse effronterie qui sert d'excuse à Molière par exemple ou à La Fontaine. « Il envahit les auteurs comme un monarque[1] », dit de lui

1. *An Essay of Dramatick Poesy*. Je donne ici le jugement de Dryden en entier ; nous aurons souvent l'occasion d'y renvoyer le lecteur. « As for Jonson, to whose character I am now arrived, if we look up on him while he was himself (for his last plays were but his dotages). I think him the most learned and judicious writer which any theatre ever had. He was a most severe judge of himself as well as others. One cannot say he wanted wit, but rather that he was frugal of it. In his works you find little to retrench or alter. Wit and language, and humour also in some measure, we had before him ; but something of art was wanting to the drama, till he came. He managed his strength, to more advantage than any who

Dryden ; et sauf le respect qui est dû à ce grand critique, cette belle phrase ne me paraît être qu'une belle phrase. Jonson prend aux uns et aux autres, mais il ne cherche pas à améliorer ce qu'il prend : il se borne à le traduire. Évidemment c'est qu'il désespère de mieux dire ce que d'autres avaient dit si bien ; mais cette modestie touchante, et qui désarme presque, est en somme un aveu de faiblesse. Le grand écrivain efface tous ses devanciers ; Jonson se contente de les rappeler[1].

En résumé, il n'est pas un grand écrivain, il n'est pas en tout cas un grand poète. Les qualités essentielles du poète, l'imagination, la fantaisie, la verve, lui faisaient presque défaut, et ce qu'il y a de meilleur dans ses vers souvent n'est pas de lui. Les qualités d'esprit qui le distinguent étaient de nature à mieux s'exprimer en prose, et c'est comme prosateur surtout qu'il est remarquable : on pourrait même l'appeler le père de la prose anglaise, si presque toutes ses comédies n'étaient en vers.

III

Nous avons essayé de prouver, malgré l'opinion courante, que Jonson a eu raison d'oublier souvent de « bien écrire » ; nous allons voir qu'il eut souvent tort de ne pas composer mieux.

Une telle assertion sent le paradoxe. Aucun des écrivains qui se

preceded him. You seldom find him making love in any of his scenes, or endeavouring to move the passions ; his genius was too sullen and saturnine to do it gracefully, especially when he knew he came after those who had performed both to such a height. Humour was his proper sphere ; and in that he delighted most to represent mechanic people. He was deeply conversant in the ancients both Greek and Latin, and he borrowed boldly from them ; there is scarce a poet or historian among the Roman authors of those times whom he has not translated in *Sejanus* and *Catiline*. But he has done his robberies so openly, that one may see he fears not to be taxed by any law. He invades authors like a monarch ; and what would be theft in other poets, is only victory in him .... If I compare him with Shakespeare, I must acknowledge him the more correct poet, but Shakespeare the greater wit. » *Works*, XV, 346-7.

1. Il faudrait faire pour toute l'œuvre comique de Jonson le travail que M. Adolf Vogt a fait pour le *Catilina*, M. Hofmiller pour les six premiers *Masques* et nous-mêmes pour les *Discoveries* : rechercher ce qui est personnel à Jonson, ce qu'il a pris à autrui, et définir ainsi son individualité propre. On remarquera qu'il est beaucoup plus original dans la construction de ses pièces que dans le détail du style : l'intrigue de la plupart de ses comédies lui appartient (Cf. Koeppel. *Quellen-Studien zu den Dramen Ben Jonson's*, etc., pp. 1-20).

sont occupés de Jonson n'a manqué de le louer sur ce point : on lui refusera d'autres parties du grand comique, mais tous s'accordent là-dessus. « Il a peu d'esprit, nulle gaieté; point d'humour, ni de style; quand il se mêle d'en avoir, il est ennuyeux. Ses personnages ne vivent pas : ce sont des abstractions qui parlent. Mais pour ce qui est de l'intrigue, il n'a pas son pareil : nul ne s'entend comme lui à embrouiller et débrouiller l'action. Et non seulement l'intrigue est bien imaginée, ingénieusement filée, avec des péripéties vraisemblables et bien disposées, mais l'ordonnance de ses pièces est si parfaite, la distribution si harmonieuse, qu'il est impossible de trouver dans la littérature anglaise des œuvres mieux composées, plus correctes, plus classiques. » Tel est le jugement unanime des critiques, voire des moins bienveillants : ceux qui lui refusent toute autre qualité lui laissent au moins celle-là, sauf à déprécier ensuite ce mérite inférieur. Sous la Restauration, quand l'influence française prédomine, ce don de la composition, si haut prisé, met Jonson au pinacle. Si Dryden, tout en l'admirant, avoue qu'il aime Shakespeare davantage, beaucoup de ses contemporains ne partageaient pas cet avis : Jonson leur paraît bien supérieur, précisément parce qu'il « compose » mieux. C'est de ce moment, sauf erreur, que date le fameux couplet :

« The *Fox*, th' *Alchemist*, and *Silent Woman*,
« Done by Ben Jonson, and outdone by no man. »

et si *la Femme Silencieuse* est ainsi rapprochée des deux autres dans l'admiration des lecteurs, c'est qu'ils la trouvent merveilleusement agencée. La même tendance prévalut pendant tout le XVIIIe siècle, et si au XIXe on accorde moins d'importance aux qualités purement extérieures, les critiques continuent à déclarer qu'il est sans égal dans l'art secondaire, mais délicat, de mêler et de démêler les fils d'une intrigue, et que nul n'a mieux ni plus aisément appliqué les fameuses « règles », qui ne font pas les chefs-d'œuvre, mais qui font les œuvres parfaites.

Nous ne contredirons pas à ce jugement, qui est vrai en somme. Lorsqu'il a voulu s'en donner la peine, l'intrigue de ses pièces est ingénieusement agencée : on sent l'homme de métier, très consciencieux, qui s'applique à son ouvrage et veut le bien faire. *L'Alchimiste*, *le Renard* et *la Femme Silencieuse* sont trois comédies fort bien machinées, la dernière surtout. Qui peut retenir son admiration

à la première lecture d'*Épicène*, lorsqu'on découvre au dernier acte que la bavarde épouse du pauvre Morose n'est qu'un jeune garçon déguisé ! Comme il a su exciter notre curiosité et la tenir en haleine pour que, cinq minutes avant le baisser du rideau, nous cherchions encore, sans le deviner, le mot de l'énigme ! *La Femme Silencieuse* est à cet égard un chef-d'œuvre d'habileté. *Le Renard* et *l'Alchimiste*, malgré certaines objections que nous avons signalées, sont aussi merveilleusement construites. Comme tous les incidents qui amènent l'arrestation, le jugement, l'acquittement de Volpone, puis sa nouvelle arrestation et la condamnation finale, sont heureusement amenés ! Comme toutes les dupes de l'Alchimiste sont habilement réunies et ameutées par lui, au quatrième acte, contre l'ennemi qui s'est glissé dans la place ! Comme dans ces trois pièces toutes les péripéties sont bien agencées, jaillissant de la rencontre des caractères, et non point d'un hasard complaisant ! C'est là que gît la supériorité de Jonson sur beaucoup de nos vaudevillistes : la situation et les caractères une fois posés, les conséquences en découlent logiquement, nécessairement. Si le hasard intervient, c'est de la façon la plus discrète : jamais on ne crie à l'invraisemblance. Bref, c'est un travail dont on peut dire qu'il est fait de main d'ouvrier.

Maintenant il faut reconnaître qu'on n'en peut pas dire autant de toutes ses pièces. Dans beaucoup de ses comédies, l'intrigue est maladroite, insignifiante, ennuyeuse ; dans certaines elle est, pour ainsi dire, absente. En somme, à part les trois que nous avons citées plus haut, ce n'est pas l'agencement ingénieux de l'intrigue qui vaut à Jonson notre admiration. Il excella, je le veux bien, à mener une intrigue ; mais il n'a pas souvent voulu s'en donner la peine, et le jugement consacré qui lui attribue une maîtrise supérieure en cette partie de son art, n'est vrai que de trois ou quatre de ses comédies. Au fond, il méprisait un peu, je crois, cette habileté de facture qui demandait seulement de l'application et lui semblait à la portée du premier venu. Dans ses premières pièces, il néglige l'intrigue ou la combine si maladroitement qu'il ne semble point qu'il y en ait une ; en tout cas, il n'y accorde guère d'attention : voyez *Every Man out of his Humour*, *le Poetaster* et surtout *Cynthia's Revels !* Si les trois comédies qui suivent sont, en revanche, admirablement machinées, c'est probablement que le poète, agacé des attaques de ses ennemis, de la malveillance obstinée du public, a voulu leur montrer qu'il était capable, aussi bien et même mieux qu'un autre, d'em-

brouiller les fils d'une intrigue et ensuite de les démêler. La preuve faite il revient à ses habitudes premières, sans jamais retomber toutefois dans l'excès regrettable qu'il avait une fois commis : il a compris que le public exige qu'il se passe quelque chose dans une œuvre dramatique, et ne se contente pas d'une suite de scènes plus ou moins drôles, qui ne sont reliées par rien. Il mettra donc désormais une intrigue dans chacune de ses comédies ; mais lui attribuera-t-il cette importance primordiale, que serait tenté de lui donner un homme qui tient cette partie de son métier pour essentielle et se pique d'y exceller ? Point du tout. Dans certaines de ses comédies, *la Foire de Saint-Barthélemy la Nouvelle Auberge*, elle est réduite au strict nécessaire ; dans les autres, *le Diable*, *la Boutique aux Nouvelles*, *la Dame magnétique*, *le Conte du Tonneau*, elle n'a rien de bien remarquable. En somme, sauf trois exceptions qui sont des merveilles d'art, toutes les comédies de Jonson sont assez médiocrement machinées.

Ceci d'ailleurs n'est aucunement un reproche. L'intrigue, à mon sens, n'est qu'une part secondaire de la comédie : elle n'est nullement indispensable. Sans doute « il faut une action », comme disait l'autre ; mais il n'est pas bien nécessaire qu'elle soit très compliquée. Un peu de mystère irrite l'attention et donne plus d intérêt au spectacle ; une comédie habilement agencée, qui pique la curiosité et excite la surprise, n'en est que meilleure, si elle a d'autres mérites ; mais mieux vaut la simplicité un peu nue de nos pièces classiques que les imbroglios inextricables de certains vaudevilles, où l'auteur n'a pas eu d'autre but que de dérouter son public. Jonson n'est jamais tombé dans ce défaut ; par deux fois, dans *le Renard* et dans *Épicène*, il nous a donné le modèle de ce que devait être l'intrigue, sans que jamais cette action attachante devienne un casse-tête pour le lecteur ou le spectateur. Maintenant, s'il faut dire toute ma pensée, j'avouerai que *l'Alchimiste*, dont on a tant vanté l'ingénieuse disposition, me paraît inférieur aux deux comédies précédentes. Plus habilement combiné peut-être, si on le considère au point de vue métier, il satisfait moins que les deux autres, et précisément peut-être parce qu'il est trop bien fait. C'est presque un tour de force, dit-on ; et justement on y sent un peu d'effort. L'auteur n'a pas su s'y faire oublier : on croit parfois le voir passer la tête à l'un des portants et crier au public : « Admirez mon adresse et mon ingéniosité ! » Or la loi primordiale du genre dramatique, c'est qu'on ne

doit jamais songer à l'auteur et ne voir que ses personnages. Si l'on peut quelquefois pardonner cette intrusion. c'est dans le vaudeville. Là en effet il y a une sorte de pacte conclu entre le poète et le public. « Accordez-moi. leur dit-il, telle ou telle donnée peu vraisemblable ; et je vais en tirer les plus plaisantes conséquences, afin de vous faire passer joyeusement une heure ou deux de votre maussade existence ! » Et de temps en temps il reparaît pour dire : « Passez-moi ceci encore ! » ou bien : « Êtes-vous satisfaits ? » Mais dans une comédie sérieuse, où l'intérêt ne réside pas uniquement dans l'intrigue, où il y a une étude des mœurs et des hommes, l'auteur est tenu à plus de discrétion. Ici les événements ne sont plus abandonnés à l'imagination capricieuse et folle ; ils dépendent étroitement de la logique des caractères. Plus de convention, que celle qui fait le fond du théâtre ; plus de pacte entre l'auteur et le spectateur : celui-ci est venu pour voir une image de la réalité ; les acteurs qui s'agitent devant lui ne jouent pas un rôle, ils vivent la vie des personnages supposés, et l'auteur ne doit point paraître sur la scène pour détruire cette illusion. C'est pourquoi cette ingéniosité qui nous ravit dans *Épicène* nous gêne presque dans *l'Alchimiste :* nous trouvons la pièce trop sérieuse pour un vaudeville, trop bien faite pour une comédie. Bref, lorsque nous disons que la réputation de Jonson comme homme de métier nous paraît surfaite, nous ne prétendons pas lui adresser une critique ; nous préférons presque une pièce comme *la Foire*, où nul ne songe à remarquer l'intrigue, à ce trop fameux *Alchimiste*, sur la composition duquel on s'est tant extasié. Mais on conviendra que trois comédies bien agencées sur quinze, la proportion vraiment n'est pas très forte ; et il n'y a pas lieu de généraliser une louange qui constitue presque une exception [1].

Si maintenant nous envisageons le théâtre de Jonson, non plus comme œuvre dramatique, mais comme œuvre littéraire, nous verrons que la composition n'en est pas plus remarquable ; et le contraire eût été pour nous étonner. L'intrigue des pièces de Molière est souvent simple et rudimentaire ; mais cette simplicité un peu nue et grêle a quelque chose de très artistique. On y trouve cette netteté de lignes générales, cette unité de direction, ce rapport exact des parties, cette impression d'ensemble qu'on est d'accord pour admirer dans

1 Remarquer que les œuvres les mieux composées de Jonson coïncident avec la carrière de Beaumont : on a vu plus haut que, d'après Dryden et Langbaine, Jonson consultait toujours son jeune ami pour la composition de ses pièces.

la tragédie, dans la statuaire et dans l'architecture grecques, et qui donnent à l'esprit, à notre esprit du moins, une satisfaction si complète. Rien de pareil, aucune préoccupation de ce genre, dans la comédie de Jonson, comme d'ailleurs dans la plupart des œuvres anglaises. J'ai fait remarquer qu'aucune de ses comédies n'avait de héros. Tandis que tous les acteurs d'une pièce française se groupent, s'étagent, s'ordonnent naturellement autour d'un « protagoniste », sur qui se concentre tout l'intérêt, l'attention dans la pièce anglaise se disperse, se répartit également sur tous. Prenez n'importe quelle pièce de Jonson, vous essaierez vainement de découvrir quel est le premier rôle : il n'y en a pas. Est-ce Volpone ou bien Mosca ? Est-ce Face ou Subtle ? Est-ce Morose ou Épicène, est-ce Truewit ou Clerimont ? Ainsi des autres. La comédie anglaise n'est pas comme la nôtre un état monarchique : c'est comme une démocratie, où régnerait une égalité quasi parfaite. Chaque personnage, quelle que soit sa condition sociale ou sa valeur comique, a droit à un rôle égal ; et la chose est vraie des comédies de Jonson comme de celles de Shakespeare ou de Fletcher. Même après l'invasion française, sous la Restauration, ils n'arrivent pas à concevoir leur comédie sur le plan de la nôtre ; même les imitateurs de Molière, Congreve ou Sheridan, sont incapables de sentir la nécessité de cette hiérarchie psychologique. Un caractère leur paraît au contraire d'autant plus intéressant qu'il est plus particulier, plus vivant, plus près de la réalité : Bobadil et Tucca, par exemple, qui ne correspondent à aucune définition abstraite, n'occupent-ils pas une place considérable, la première peut-être, dans les deux comédies où ils figurent ? C'est pourquoi les Anglais n'ont rien d'analogue à notre comédie de caractères. Le Français a l'esprit abstrait ou, si l'on veut, abstracteur ; il a le goût de la hiérarchie, qui est une autre forme du besoin de classifier ; il a surtout l'amour de la clarté, duquel procèdent ces autres tendances et qui a ses inconvénients comme ses avantages. Il aimera donc, et il regardera volontiers comme un idéal, une comédie bien ordonnée, où tout l'intérêt se concentrera dans un même personnage, qui représentera en résumé et dans le plus grand relief possible tel ou tel défaut du caractère ou de l'esprit. Ainsi Molière écrit *l'Etourdi* et *l'Avare*, *le Misanthrope*, *l'Imposteur* et le Libertin (*Don Juan*), Regnard *le Joueur* et *le Distrait*, Gresset *le Méchant*, Destouches le *Glorieux*, *l'Irrésolu*, etc. : la liste serait longue si on la voulait complète. Notez que c'est une

tendance bien française, et non pas uniquement classique ; les grands comiques du dix-neuvième siècle, Augier, Dumas, usent exactement du même procédé (*Maître Guérin*, *Les Effrontés*, *l'Ami des femmes*, *le Père Prodigue*), et je pourrais citer telle pièce, récemment jouée à la Comédie-Française, d'un de nos maîtres les plus hardis, les plus modernes, qui se trouve construite exactement d'après la même technique et bâtie sur le même plan. Ce plan, toujours le même, consiste à choisir un personnage représentatif et à le placer successivement dans les situations les plus frappantes, les plus propres à faire ressortir son caractère[1]. Cette conception de la comédie est en revanche tout à fait étrangère au génie anglais Tandis que nos poètes partent d'une idée abstraite, observent un caractère déterminé et combinent l'action pour mettre en valeur le héros, les autres s'amusent à observer les originaux de la réalité, puis un beau matin ils s'avisent de tirer une comédie de toutes ces remarques, les relient tant bien que mal par une intrigue assez banale, et nous avons une comédie ou un roman remplis d'études très vivantes, très intéressantes, au lieu d'un portrait fini, souvent un peu froid. Chacun connaît ces feuilles volantes où un grand peintre a jeté pêle-mêle des esquisses de physionomies diverses, qui s'opposent, se juxtaposent ou se superposent dans un hasard désordonné. Les livres anglais font songer à ces dessins confus dont les indications géniales ont plus de prix souvent qu'un portrait plus poussé, plus achevé, mais unique.

Ceci revient à dire que les Anglais savent mal ou ne savent pas composer. — Telle est, au fond, la vérité. On pourrait presque soutenir qu'il n'y a pas, dans toute la littérature anglaise, un seul livre bien ordonné. L'intérêt de leurs œuvres réside entièrement dans le détail, soit de la pensée, soit du style, qui est presque toujours juste et neuf. La personnalité des écrivains, plus marquée que chez nous, s'exprime d'une manière plus libre et plus forte, sans se préoccuper de disposer, d'arranger, de coordonner l'ensemble suivant des règles dont ils ne sentent pas la nécessité. Le public français a besoin de clarté, et les auteurs les plus confus s'efforcent de discipliner leurs idées rebelles pour les présenter dans un ordre seyant. Le public anglais demande aux écrivains une image de la vie, et il ne lui déplaît pas qu'on la reproduise dans sa variété touffue et discordante. Cette

1. Lire le jugement de Hazlitt sur Molière *The English Comic Writers*. Bohn's Stand. Lib., pp. 33-5) : il trouve *le Misanthrope* et *Tartuffe* fort ennuyeux et n'est pas loin de donner la palme au *Médecin malgré lui*.

différence fondamentale suffirait à expliquer, je crois, la dissemblance entre les deux littératures, mais elle a sa cause profonde dans le tour d'esprit différent des deux nations. Le Français, d'intelligence claire et volontiers abstraite, rompu à l'analyse, sait dégager un sujet des détails inutiles et contingents pour l'envisager en lui-même ; l'Anglais qui a l'esprit concret, pour qui toute idée se *réalise* en une image, est vivement intéressé par la réalité, mais ne sait rien distraire de sa vision globale et synthétique L'un écrira des livres courts, où tout est subordonné à une idée maîtresse, souvent à une thèse ; l'autre produira de gros volumes, qui n'ont pour ainsi dire pas de sujet. Leurs pièces valent deux des nôtres ; leurs *novels* trois ou quatre de nos romans. Pour leur donner une sorte d'unité factice, ils inscrivent en titre généralement le nom d'un des personnages, qui n'est pas toujours le plus important. Joseph Andrews, Humphrey Clinker, Daniel Deronda, Pendennis, Barnaby Rudge, sont-ils les héros des livres qui portent leurs noms ? Dans chacun de ces ouvrages (il en est de plus mal composés), nous trouvons deux ou trois histoires différentes, qu'un auteur français aurait séparées sans nul doute et qui se développent parallèlement ou s'enchevêtrent sans nécessité. J'ai insisté sur le roman, qui est de nos jours la forme littéraire la plus répandue ; mais on pourrait en dire autant du théâtre ou de la poésie. Le théâtre de Shakespeare offusqua les habitudes de nos pères pour des fautes de composition que nous lui passons volontiers, mais qui n'en sont pas moins réelles ; et pourtant, de tous les auteurs contemporains, il est de ceux qui composent le mieux [1]. J'ai touché un mot de la double intrigue : c'est un mal qui sévit sur toute la dramaturgie du temps. Pour satisfaire au robuste appétit de ce public vorace, qu'une pièce ne suffit pas à rassasier, tous les poètes, à peu près sans exception, mettent deux actions dans leurs drames, l'une plus relevée, parfois tragique, l'autre comique et même bouffonne. Et il ne s'agit pas uniquement de ces intermèdes joyeux, que nos romantiques insèrent par principe et pour faire contraste, entre deux scènes émouvantes et graves. Je veux parler de pièces complètes encastrées dans la grande pièce, ayant leur développe-

1. Ceci paraît d'abord, à des Français surtout, un paradoxe insoutenable. Mais en dehors de quelques disparates, peut-être voulues, ses pièces me paraissent avoir une sorte d'unité générale qu'on trouve rarement à ce degré chez ses contemporains. La double intrigue est une exception dans son théâtre ; et les intermèdes comiques ne reçoivent jamais un développement exagéré.

ment propre et leurs acteurs séparés. Certains prennent la peine de rattacher plus ou moins habilement les deux actions l'une à l'autre : la plupart ne s'en soucient guère. Il arrive que les personnages de celle-ci ne figurent pas dans celle-là ; il arrive même que les deux pièces ne se passent pas dans le même temps[1]. On devine quel sens de la composition pouvaient avoir des écrivains capables de pareilles bévues ; et, je le répète, il ne s'agit pas du « menu fretin » des dramatistes : toute l'œuvre de Middleton, par exemple, est gâtée par cette sotte habitude.

Jonson ne vaut guère mieux à cet égard que la plupart de ses rivaux. Il eut beau se nourrir journellement de la plus pure moelle de l'antiquité, il ne sut jamais s'approprier la forme d'esprit latine et classique ; et rien ne me paraît mieux démontrer la force de la race et combien l'éducation est impuissante à la contrarier. Voilà un homme qui a fait profession de mettre par-dessus tout les auteurs de la Grèce et de Rome, et qui n'a pu apprendre avec ces grands maîtres de rhétorique l'art de composer, le prix de l'ordre et de l harmonie ! Il faut le reconnaître en effet et, au risque de troubler ses mânes, je dirai toute ma pensée, qui est que Shakespeare, instinctivement, avec son intuition d'artiste, arrivait à composer mieux que lui. Mettons à part encore les trois belles comédies, dont nous louions tantôt l ingénieuse disposition : toutes les autres sont mal construites, ou du moins médiocrement Le procédé, toujours le même, consiste à juxtaposer deux intrigues en les rajustant comme on peut. Chacune d'elles séparément serait trop mince pour faire une pièce ; à deux, elles donneront la longueur voulue. Dans *la Foire de Saint-Barthélemy*, ce sont les aventures alternées de la famille Littlewit et de la famille Overdo. Dans *le Diable est un Sot*, c'est l'histoire, d'ailleurs inutile, du petit diablotin Pug, puis la double intrigue de Fitzdottrel avec Meercraft et de Mrs Fitzdottrel avec Wittipol. Dans la *Boutique aux Nouvelles*, il n'y a qu'un sujet en apparence, les avatars de Pecunia ; mais l'épisode satirique des Nouvellistes, qui remplit deux actes, constitue pour ainsi dire une petite pièce dans la grande. *La Nouvelle Auberge* a plus d'unité, mais la scène inutile du tailleur et

1. On a vu plus haut comment est composé le *Satiromastix* de Dekker ; on en pourrait citer une infinité d'autres exemples : *le Maire de Queenborough* de Middleton est peut-être le plus frappant et le plus désolant de tous. Cette fâcheuse habitude persiste, malgré l'influence française, après la Restauration, dans Wycherley, Congreve, etc.

toutes celles où paraît Tiptoe viennent la surcharger sans raison. D'ailleurs, même dans celles qui sont le mieux agencées, dans *le Renard*, dans *Epicène*, il y a des scènes superflues qui viennent rompre la ligne du sujet. Ne pourrait-on sans inconvénient supprimer ici toute l'histoire de Peregrine, là toute la querelle arrangée entre Daw et La-Foole, qui ne servent en rien à l'action ? A part l'*Alchimiste* en somme, qui est un accident heureux, toutes les comédies de Jonson sont mal composées, et cela tient apparemment au peu d'importance qu'il attache à cette partie de son métier. Nos pièces françaises n'ont quelquefois pas d'autre mérite, mais elles sont presque toujours bien construites : le tableau est médiocre, le cadre est bien fait. C'est le contraire en Angleterre. Il ne semble pas que Jonson ait senti le moins du monde quel surcroît de beauté confère à une œuvre forte, riche d'observation et de vie, un plan bien net, qui mette en relief les intentions de l'auteur et empêche le spectateur de s'égarer.

On dira que ce souci de la composition est un préjugé français, que nous en exagérons l'importance : je ne le crois pas. Ces qualités de pure forme sont évidemment secondaires, et j'aime mieux, pour ma part, un drame vivant et profond, si informe soit il, qu'une tragédie harmonieuse et vide. Mais, à mérite égal, une œuvre bien composée revêt une incomparable valeur : on conviendra qu'elle ne peut qu'y gagner, sans y perdre rien Ceci dit, j'aurais mauvaise grâce à insister sur un défaut dont Jonson ne paraît même pas avoir eu conscience. Anglais de race, il s'adressait à un public anglais, plus épris de mouvement et de vie que de beauté et de clarté : il y aurait quelque injustice à le juger uniquement de notre point de vue classique et latin. Mais on ne saurait non plus lui accorder un mérite qu'il ne posséda à aucun degré : on l'a loué parfois de bien composer ; à vrai dire, même pour un Anglais, il composait mal. De ses quinze comédies, trois seulement sont bien machinées, une seule est parfaite : y a-t-il là de quoi se récrier ? En somme, malgré toutes ses théories et ses mots grecs, il n'attachait qu'une importance relative à la forme Sauf deux ou trois œuvres de jeunesse, ses comédies ne sont pas en général trop bien écrites ; et sauf deux ou trois encore, qui pour d'autres raisons se trouvent être les meilleures, l'agencement n'en est point admirable. L'auteur du *Renard* estimait sans doute que l'essentiel d'une comédie, c'en est le fond ; que l'auteur comique avait sûrement mieux à faire que de soigner ses phrases ou

d'embrouiller à plaisir les péripéties ; et puisqu'il sentait en lui l'étoffe d'un grand comique, il a fait bon marché des petites habiletés professionnelles, qui sont la menue monnaie du génie. Reste à savoir si ce dédain était justifié : et si nous trouvons chez Jonson les grandes parties de son art, nous lui pardonnerons aisément quelques intrigues maladroites et même un style par trop terne.

IV

Qu'est-ce au fond que la comédie ? Il serait malaisé de donner une définition complète et parfaitement adéquate d'un mot si compréhensif. Cette définition, pour être exacte, devrait embrasser une innombrable quantité de pièces très diverses et s'appliquer néanmoins à chacune d'elles. Nous donnons le nom de comédie à des pièces aussi différentes que *le Soir des Rois* et *le Misanthrope*, qu'*Amphytrion* et *l'Epreuve*, que *le Demi-Monde* et *Cyrano*, que *les Nuées* et *les Corbeaux*, que *l'Aululaire* et *le Chandelier*. Ajoutez à cela que nous baptisons vaudeville ou farce des formes de la comédie mal différenciées, qui constituent des variétés particulières et non des espèces séparées, et qu'une définition véritable du genre ne saurait négliger. Il semble au premier abord à peu près impossible de trouver une formule assez vaste et assez précise pour convenir en même temps au théâtre d'Aristophane et à celui de Marivaux. Je n'ai pas la prétention de proposer cette définition inaccessible, mais je crois qu'on peut arriver à dégager de toute cette production si diverse les traits communs qui en constituent les éléments essentiels.

Il semble évident à première vue que l'essence même de la comédie, c'est la gaieté : une comédie triste nous paraît une contradiction dans les termes. Il est vrai que Molière était sombre, et nous avons vu de nos jours maintes comédies qui donnaient plus envie de pleurer que de rire. Mais ces pièces où le titre et le sens se contredisent sont des exceptions raffinées, destinées à piquer par une saveur nouvelle la curiosité d'un public blasé. D'ailleurs ces « comédies rosses », comme on les appelle, — et il faut écarter de notre examen toutes celles qui sont en réalité de petits drames, — ces comédies sombres et douloureuses ne font exception qu'en apparence à la règle que nous indiquions. Les « mots cruels » dont elles sont

remplies ont pour objet premier de nous faire rire, d'exciter en nous une sorte de gaieté amère et forte, qui est, suivant les gens, salubre ou malsaine, et qui se résout seulement en tristesse quand le premier écho des rires est apaisé. En fait, elles s'éloignent moins de notre définition préalable que les comédies poétiques et romanesques, à la manière de Shakespeare : si *les Corbeaux* sont à tout prendre une comédie, peut-on en dire autant de *Comme il vous Plaira*, de *l'Epreuve* ou de *Fantasio* ? Il faut observer tout d'abord que ces œuvres délicates appartiennent, elles aussi, à un genre composite et mal tranché, qu'elles participent par endroit de la tragédie, que certaines scènes du moins ont uniquement pour objet de nous toucher, de nous attendrir. Mais en dernière analyse elles ressortissent bien plus à la comédie qu'à la tragédie. Non seulement le dénouement en est heureux, critérium extérieur et tardif ; non seulement elles nous montrent des comparses joyeux ou bouffons, un Bottom, un Toby Belch, un Blazius ; mais l'attitude de l'auteur envers ses personnages est celle du comique et non du tragique. Il n'arrive pas à prendre au sérieux ses héros, à s'apitoyer réellement sur leurs infortunes, et ne cherche pas d'ailleurs à nous les donner comme vrais. Il situe sa comédie dans quelque paysage imaginaire, baigné d'une vague atmosphère de rêve ; et par là sans doute il veut nous garder de trop croire à la réalité de leur existence. Et autour de cette comédie irréelle flotte une sorte de mélancolie fine et tendre, d'un ton délicat et même délicieux, qui cependant se nuance d'un sourire et partant de quelque gaieté. Gaieté très atténuée, très douce et, si l'on veut, un peu triste ; gaieté quand même, gaieté de poète philosophe, qui regarde les hommes s'agiter, se désoler, souffrir pour des sentiments passagers, pour des amours fugaces, et qui ne peut s'empêcher, tout en les plaignant, de sourire ironiquement de leur naïveté. Shakespeare, Marivaux, Musset, s'amusent de leurs gentils amoureux, de leurs petits malentendus, de leurs sottes querelles, de leurs mièvres chagrins, de leurs menus bonheurs, de leurs rêves d'enfants, jusqu'à l'heure où ils découvriront qu'on souffre d'aimer, qu'on en meurt parfois, que la gaieté souvent pourrait bien être injuste. A tout prendre cependant, ces pièces mélangées de joie et de tristesse, qui s'assombrissent par moments comme un ciel d'avril, sont plutôt des comédies que des tragédies ; c'est la gaieté, si attendrie soit-elle, qui en est la note dominante, et ainsi l'on peut dire de toute pièce portant le nom de comédie, depuis le réalisme

noir de Becque jusqu'au conte bleu de Shakespeare, que l'élément essentiel en est la gaieté.

Maintenant suffit-il de dire qu'une comédie est une pièce gaie, et tiendrons-nous dans ces mots la définition complète ? Evidemment non. A ce compte la meilleure des comédies serait la plus joyeuse : tel vaudeville anonyme qui fait courir au Palais-Royal la moitié de Paris serait supérieur au *Misanthrope*, et le chef-d'œuvre de Molière serait le *Médecin malgré lui*. Il y a dans toute comédie un élément sérieux, qui en fait précisément la valeur et la portée, et qui n'est pas moins essentiel que l'autre. On peut, sauf erreur, poser en principe que toute comédie renferme une satire. On a dit que « la poésie était au fond une critique de la vie », et pour ma part je n'en crois rien : mais il me semble qu'on pourrait appliquer à la comédie cette définition contestable, — sauf à changer un peu en la traduisant le sens du mot : *criticism* — et que l'assertion de Matthew Arnold, ainsi corrigée, devient parfaitement exacte. Dans toute comédie il y a une satire, « une critique de la vie », c'est-à-dire de l'homme, de ses mœurs, de ses idées, de ses passions. Cela est vrai même de la comédie fantaisiste et shakespearienne, où malgré le décor romanesque le poète représente forcément les hommes tels qu'ils sont dans la réalité et se moque avec bonhomie de leur pitoyable sottise. Cela est vrai même des vaudevilles les plus hilarants, des farces les plus grossières, car, sous la plaisanterie la plus saugrenue, il y a parfois beaucoup d'observation. En somme, dans toute comédie, qu'elle soit sérieuse comme celle de Molière et de Jonson, sentimentale comme celle de Shakespeare et de Musset, bouffonne comme celle d'Aristophane et de Labiche, il y a toujours un élément sérieux, satirique, une certaine quantité, plus ou moins grande, plus ou moins visible, plus ou moins précieuse, de philosophie, de morale, de psychologie, bref, quel que soit le nom qu'on préfère, un jugement critique sur l'homme et la vie. Je ne dis pas qu'on doive définir la comédie une satire gaie ; mais dans toute comédie, quelle qu'elle soit, on trouvera toujours une parcelle de satire, si faible soit-elle, et un souffle, si léger soit-il, de gaieté. Ce sont là les deux éléments essentiels, les seuls essentiels, qui constituent toute comédie. On peut y mettre à coup sûr autre chose, de la fantaisie, de la poésie, de l'émotion, mais une pièce mérite uniquement le nom de comédie si elle contient ces deux éléments et n'est vraiment une comédie que dans les passages où ces deux éléments se rencontrent.

associés ou dissociés. Laissons de côté les comédies qui se trouvent en marge du genre : comédies héroïques ou romanesques, tragi-comédies, comédies tragiques ; on peut dire que toute véritable comédie se résout et se décompose en ces deux éléments primordiaux, satire et gaieté. Il suffirait, pour définir chacune d'elles, d'analyser les deux composantes et de déterminer dans quelles proportions elles se mêlent, de préciser sur quoi porte la satire, personnalités, mœurs du temps, défauts et travers humains, et quel en est le ton, âpre ou léger, ironique ou badin, dur ou souriant.

Dans la comédie de Jonson, c'est l'élément sérieux qui domine. Autant, plus que tout autre, ce théâtre est une satire, une satire dramatique, c'est-à-dire en action. Il arrive même parfois que l'action sommeille, tombe en léthargie ; mais la satire est toujours là qui veille, comme le cœur continue à vivre chez l'homme endormi. La satire est pour lui l'essence même de l'œuvre, le fond primordial ; on peut supprimer tout le reste : pourvu que l'élément satirique demeure, cela suffit pour constituer la comédie. Certaines scènes de ses premières pièces sont purement et simplement des satires dialoguées, où l'un des interlocuteurs n'existe que pour la forme, son rôle étant de provoquer l'autre ou simplement de l'écouter. Plusieurs fois même le monologue se déroule avec une ampleur inusitée, ne forme plus un fragment, mais un morceau complet, une satire entière, qu'on aurait transportée là d'un recueil poétique : tel le tableau de la Cour, qui se trouve à l'acte IV des *Fêtes de Cynthia* et qui figurerait tout aussi bien dans les *Sous-Bois*. Cette conception particulière de la comédie, qui donne la première place à l'observation satirique, se trahit d'une façon curieuse dans le titre que Jonson a donné aux trois pièces citées plus haut : il les a dénommées « satires comiques », comme pour montrer l'importance prépondérante qu'il attribue dans son œuvre à l'élément satirique, le rôle subordonné qui revient à la partie proprement comique. Le fait est d'autant plus notable que ces trois comédies, qui sont peut-être les moins bonnes, sont à coup sûr aussi les plus personnelles, celles qui correspondent le mieux à son originalité propre, à sa tournure d'esprit naturelle. De même qu'il ne tenait pas une action animée, une intrigue habile pour une condition nécessaire de la comédie, de même il ne croyait pas le rire indispensable à l'œuvre comique. Sa conception de la comédie tendait vers la satire, dépouillée de tout élément étranger ; et de la vieille définition du poète comique : *Castigat ridendo mores*, il aurait volontiers, je

crois, supprimé le second terme. Heureusement les sifflets du public, les sarcasmes de ses ennemis et les conseils de ses amis l'ont amené à résipiscence ; dans les pièces qui viendront ensuite il mettra plus d'action et de gaieté ; mais abandonné à lui-même et n'écoutant que ses préférences, il aurait continué à se fourvoyer vers cette comédie satirique, immobile et ennuyeuse, qui paraît avoir été son premier idéal. Puisqu'il a eu le mérite de s'en corriger, n'insistons pas sur cette erreur de jugement ; mais elle est trop caractéristique pour qu'on omît de la signaler.

Cette propension vers la satire éveille d'abord notre défiance : on peut craindre que, dans son ardeur à dénoncer les vices des humains, le poète se laisse entraîner vers une conception morale de la comédie, qui serait, sinon radicalement fausse, du moins dangereuse esthétiquement. La définition de la comédie que nous rappelions tout à l'heure, est une conception de philosophes, lesquels essaient toujours de justifier l'existence d'une œuvre d'art par son utilité morale ou sociale, par le profit que la communauté humaine en peut tirer. Elle aboutit logiquement aux théories de Diderot, à ce « théâtre moral », qui fut la grande pensée littéraire de notre XVIIIe siècle. Assurément une œuvre d'art ne peut rien perdre, elle ne fera que gagner à être morale, si le poète ne sacrifie rien de son dessein à ses intentions vertueuses. Mais là est le point justement auquel il est malaisé de se tenir. Il faut avouer d'ailleurs que si l'objet des poètes comiques était de corriger les hommes, ils auraient bien souvent travaillé en pure perte, et le résultat atteint serait bien disproportionné à leurs efforts. Le monde a vu bien des avares depuis le temps de Plaute et pas mal d'hypocrites depuis Molière. Tout au plus peut-on dire qu'ils ont contribué à augmenter l'horreur théorique que les hommes professent pour les vices d'autrui. Il est probable que les gens qui sont dépensiers naturellement ou médiocrement intéressés éprouveraient une haine moins vive contre les avares, si leur instinctive antipathie ne trouvait pas dans Harpagon un nom, une figure où se concréter. Mais jamais la lecture de *l'Avare* n'aura fait rentrer en soi-même un avaricieux. — Il ne s'agit pas, nous dit-on, de corriger personne, mais de corriger tout le monde. Je doute fort pourtant que la crainte d'être surnommé Harpagon ait jamais retenu tel financier qui a lu Molière de prêter son argent « au denier douze ». En réalité, sauf la pièce à thèse de Dumas, qui d'ailleurs n'est guère une comédie, l'influence morale de la comédie est à

peu près nulle. « Il n'y a point de pièces immorales, il n'y a que des pièces mal faites », a dit l'auteur du *Demi-Monde*. On peut retourner le mot et dire avec plus d'assurance encore : « Il n'y a pas de pièces morales, il n'y a que des pièces bien faites ». Si le poète nous donne des vices et travers humains une peinture juste et forte, il aura mieux rempli son dessein qu'en prêchant une règle antique et maintes fois rabâchée. Que les poètes fassent de belles pièces : si elles sont morales par surcroît, leur beauté n'en sera que plus efficace.

Jonson a eu le mérite de s'en rendre compte, et il faut lui en savoir gré : il n'a jamais pensé que la poésie fût l'humble servante de la morale, et il a voulu avant tout faire œuvre artistique[1]. Sans doute il avait l'amour du bien et l'horreur du mal, mais il se faisait de son art une idée si haute qu'il n'avait pas besoin de l'étayer sur des considérations étrangères. Si, lorsqu'il s'asseyait à sa table de travail, il songeait à corriger l'humanité, c'était subsidiairement et par ricochet, pour ainsi dire. Nous avons reproché à ces comédies d'être souvent mal construites, au point de vue du métier ; elles ne valent pas mieux au point de vue moral ; mais je me garderais de lui en faire un crime. Si l'action n'est pas subordonnée à une idée directrice, elle n'est pas non plus asservie à une opinion préconçue, à une thèse qui pourrait en fausser le développement. On ne le verra point, pour nous prendre par l'intérêt, nous montrer la vertu toujours triomphante et le vice toujours bafoué : il sait qu'il en va autrement dans ce monde, qu'on gagne souvent plus à n'être pas honnête qu'à tâcher de le demeurer. Ce qu'il veut, c'est nous montrer le mal sous des aspects si répugnants qu'il nous fasse horreur, même en plein succès. Il tient qu'une pièce est suffisamment morale lorsqu'elle inspire au spectateur le dégoût du vice et que l'impression risquerait d'être moins profonde, si la peinture était moins véridique. Il se contentera donc de peindre fidèlement les bons et les méchants, nous laissant le soin de choisir entre les uns et les autres, et sans même se préoccuper de distribuer le châtiment et la récompense avec une exacte justice. On peut trouver parfois, dans ses dénouements, qu'il

1. Ici encore il y a contradiction entre les théories de Jonson et sa pratique. De même qu'il vantait la beauté, l'utilité des « règles », tout en s'abstenant de les suivre, de même il célébrait la valeur morale de la poésie, sans pourtant subordonner son œuvre à aucun dessein moral (Cf. *Volpone*, Dédicace ; *Discoveries*, CXXX). Dans les deux cas, il recopiait les arguments des anciens et de leurs commentateurs, sans parvenir à s'assimiler la substance de leur pensée.

est bien indulgent pour les coquins et qu ils s'en tirent à trop bon compte. Sous couleur de ne pas attrister la fin de la comédie, il pardonnera des fautes très graves avec un dédain presque scandaleux. Dans *l'Alchimiste* on verra Dol et Subtle s'évader impunis ; dans *la Foire*, les filous triomphent, et ce sont les naïfs qui s'en vont l'oreille basse ; dans *le Diable*, on abandonne les escrocs à leur conscience qui pourrait bien continuer longtemps à somnoler ; ainsi de suite. En somme, loin de sacrifier la vérité à la morale, on peut trouver que Jonson en fait souvent trop bon marché. Il y a là comme un engourdissement de la fibre éthique, qui nous choque d'autant plus que nous nous y attendions moins. Les dénouements cruels de notre « Théâtre-Libre » nous révoltent au premier moment, mais l'auteur a pris partie si énergiquement contre le vice par l'outrance même de sa peinture qu'on n'en peut suspecter l'ironie. Dans le théâtre de Jonson au contraire, nous attendions, suivant la coutume, la condamnation des coupables et nous ne comprenons pas qu'on ait l'air de les absoudre. Nous connaissons trop Jonson pour douter qu'il les blâme, mais il aurait dû le marquer plus ouvertement. Il lui aurait suffi souvent d'une modification légère pour échapper à ce soupçon ; et il n'a pas l'excuse, comme nos auteurs du « Théâtre-Libre », de réagir contre un procédé séculaire et stéréotypé.

Est-ce à dire que la comédie de Jonson soit immorale ? Evidemment non. Mais sa moralité, solide et robuste, n'est pas très raffinée. La comédie a toujours été coulante aux petites ruses et friponneries des gens d'esprit, et nous rions comme les autres du bon tour joué au grincheux Morose par son neveu Dauphine ; mais on trouve à la réflexion que le jeune homme manque un peu de délicatesse. On en peut dire autant de Compass, dans *la Dame Magnétique*, qui nous est donné comme le héros de la comédie, et dont l'habileté pratique nous paraît bien peu scrupuleuse Bien plus, dans *l'Alchimiste*, on voit Surly, le seul honnête homme et le plus sensé de tous, payer les frais du raccommodement entre Face et son maître : celui-ci pourtant est fort sujet à caution, et le pardon qu'il accorde si vite au trop ingénieux valet procède moins de la charité que de l'intérêt personnel. Je ne dis pas qu'ils représentent l'idéal de Jonson, mais il a l'air de les couvrir, et c'est déjà trop. Il aurait dû s'arranger, et la chose eût été facile, pour ne pas donner prise à cette accusation. On pourra dire que le raisonneur sympathique est encore une supersti-

tion française, que le spectateur est assez grand pour débrouiller tout seul la morale de la pièce et n'a pas besoin qu'on délègue un acteur au soin de la lui expliquer. Mais les Aristes de Molière, les Desgenais de Dumas, ont leur utilité : ils permettent à notre bon sens de se reposer des sottises et calment nos indignations. On peut leur prêter des propos moins évidents, moins abondants ; on peut leur confier dans la pièce un rôle plus actif, mais leur présence est loin d'être superflue Ce qui manque précisément à la comédie jonsonienne, c'est souvent un héros sympathique qui exprime la pensée du poète et dont nous puissions approuver la conduite aussi bien que les idées. Parfois cependant, peut-être sans dessein prémédité, il a confié à quelqu'un de ses personnages un emploi analogue : Justice Clement, Horace, Wittipol, Pennyboy Canter. Lovel, sont des raisonneurs ; mais souvent aussi il perd maladroitement le bénéfice de son intention en leur donnant comme à Critès quelque ridicule, ou un certain manque de noblesse comme à Dauphine et Compass, ou en les faisant bafouer comme Surly par ses coquins. Il en résulte que nous ne sommes pas toujours fixés sur la valeur morale de ses personnages, ou du moins sur l'opinion qu'en a l'auteur ; et si nous lui prêtons la haine des méchants et l'horreur du vice, ce n'est pas qu'il ait toujours pris nettement parti pour le bien.

Il faut reconnaître cependant que dans l'ensemble, si l'on veut bien passer sur quelques détails maladroits, l'œuvre de Jonson est morale et saine Elle respire, sinon l'amour du bien, du moins le dégoût du mal, qui est le commencement de la sagesse. Mais quels sont les vices qu'il a surtout attaqués ? et sur quel objet porte en général sa comédie ? La question est moins facile à résoudre que s'il s'agissait de Molière ou de quelque auteur français. Celui-ci consacre une pièce à tel défaut, à tel travers, à telle passion, essaie de concentrer ses attaques, de condenser ses indignations, en un portrait unique et typique, complet et définitif : on pourrait dire, sans exagérer beaucoup, qu'il a entrepris une lutte méthodique contre le mal sous ses diverses formes, et qu'un sujet épuisé, il passe à un autre. Jonson n'a pas cette unité de conception lumineuse et rigoureuse. Il ne distingue pas entre la comédie d'intrigue et la comédie de caractères ; il mêlera tous les genres comiques, sans souci de la hiérarchie. De même il introduira dans la pièce vingt originaux divers, odieux, grotesques ou simplement risibles, sans qu'aucun puisse prétendre à la prépondérance. Il ne part pas d'une idée préconçue, il

ne se dit pas : « Je vais écrire une comédie sur l'avarice ou sur la jalousie, contre les puritains ou contre les précieux » ; et en fait on serait bien embarrassé de dire comment sa comédie naît dans son cerveau. Il a regardé la vie, observé les hommes, tour à tour indigné et amusé ; puis un beau jour, probablement sans que sa volonté consciente intervienne, l'œuvre s'est ébauchée dans son esprit. Il aura lu quelque pièce de Plaute ou d'Aristophane, quelque récit de Libanius ou de Boccace ; et quelques-uns des originaux qu'il a maintes fois remarqués, qui la veille peut-être attiraient encore son attention, seront venus nuitamment se loger, se caser, dans son intrigue. C'est de la rencontre de cette histoire et de ces portraits que jaillit sa pièce ; il élabore ensuite cette idée première, ajoute tels personnages secondaires, renforce le tout d'un ou deux épisodes : et voilà sa comédie ! On y trouvera des scènes de vaudeville et de belles études de mœurs, des portraits éternels à côté d'éphémères caricatures. Pour démêler dans ce vivant fouillis, dans cette confusion hétéroclite, les défauts, les vices et les ridicules qui excitent surtout sa colère et son ironie, il faudra distinguer encore entre les personnages qu'il invente et ceux qu'il emprunte à la tradition. Un mari jaloux ou malchanceux fait toujours rire, et Jonson nous en montrera ; mais on peut remarquer qu'il n'insiste pas sur cette source de comique, inépuisable en pays latin. Kitely, par exemple, lui est imposé par son intrigue, mais il ne développera pas ce portrait. En revanche il faut considérer comme très significatifs tous les personnages étrangers à l'intrigue, qu'il a ajoutés sans nécessité apparente et qui correspondent à quelque antipathie fondamentale de sa nature et de son talent.

En éliminant tous ceux de ces personnages qu'il n'a pas attaqués délibérément, en recherchant au contraire les vices et travers contre lesquels il s'est acharné, on peut dire avec Fielding qu'il a attaqué surtout l'affectation et l'hypocrisie[1]. Ajoutons-y l'avarice, et je crois que nous aurons énuméré tous les sujets sur lesquels porte sa critique. On aurait pu le deviner d'ailleurs : il était simple, généreux et franc ; il a détesté les travers et les vices qui répugnaient le plus à son caractère. Affectation, ce désir de paraître brave et riche, quand

1. *Joseph Andrews*. Author's prefaee. « The only source of the true Ridiculous (as it appears to me is affectation. ... I might observe that our Ben Jonson, who of all men understood the Ridiculous the best, hath chiefly used the hypocritical affectation. »

on ne l'est guère, comme Bobadil et Fungoso ; affectation, ce besoin d'étonner les autres par son costume et ses propos, comme Hédon et Anaïdes ; affectation, cette démangeaison de parler de sa naissance et de ses succès, qui remplit un Fastidious Brisk et un La-Foole ; affectation, cette rage d'écrire des vers quand on est dénué de talent, comme Matthew, Crispinus et Jack Daw. L'honnête homme agit, s'habille et parle simplement : il n'y a aucun déshonneur à être pauvre ou roturier, si on a le courage de ne pas se donner pour le contraire : nul n'est obligé de rimer, si la Nature ne l'a fait poète, et même on peut être d'humeur pacifique sans mériter le nom de poltron. Mais c'est un mensonge de prétendre à un éloge, si chétif soit-il, qu'on ne mérite point et de vouloir paraître ce qu'on n'est pas réellement. Le mensonge sera d'autant plus grave qu'il y aura plus de distance entre l'apparence et la vérité. Il y a des gens qui affectent les dehors d'une vertu farouche et scrupuleuse, pour mieux cacher les débordements de leur sensualité, qui couvrent leurs vices honteux du manteau de la religion, qui ont le front de stigmatiser en public ce qu'ils pratiquent eux-mêmes en secret. Contre ces menteurs impudents et sacrilèges, Jonson ne peut retenir son indignation ; il faut voir comme il dit leur fait à ces mijaurées sournoises, Haughty, Centaure et Mavis, qui sous le pavillon de la littérature donnent des rendez-vous à leurs amants ; à ces puritains austères, Tribulation, Ananias, Busy, qui invoquent à tout instant le nom du Seigneur et passent leur vie à violer ses commandements. Le vieux Ben cependant n'est pas très rigoriste et ne marque pas d'ordinaire grande sévérité pour les amis du plaisir Il ne serait pas très sévère pour une coquette ou un « libertin » qui auraient le courage de leur inconduite et de leur impiété ; ce qui le révolte, c'est cette hypocrisie qui condamne des lèvres ce qu'elle idolâtre au fond du cœur et qui blâmera si haut chez autrui ce qu'elle excuse tout bas chez eux-mêmes. S'il a la haine de la fausseté, il déteste également l'avarice, et si peut-être il a moins de colère contre les avares, il les attaque encore plus souvent. Il a bien vu que la soif insatiable de l'or est un des grands mobiles qui conduisent les hommes, le plus puissant peut-être et le plus général ; il a compris qu'il n'y avait pas à distinguer entre les deux formes qu'elle peut revêtir, la cupidité qui pousse à acquérir sans vergogne et l'avarice qui veut retenir ce qu'elle a acquis. Il n'y a presque pas une seule de ses pièces où il ne revienne à la charge contre cette funeste passion. Jaques et Sordido, Volpone et

Voltore, Corbaccio et Corvino, Mammon et Fitzdottrel, l'oncle Pennyboy et Sir Moth Interest, autant d'esquisses où l'avidité nous est peinte sous ses aspects différents. On y voit non seulement combien l'avarice racornit le cœur et dessèche l'âme, attriste et enlaidit bêtement la fin des vieillards, mais encore à quels calculs bas, à quelles compromissions malhonnêtes, à quels crimes honteux parfois, la rage de s'enrichir peut conduire un homme. Le *Renard* est, à cet égard, un merveilleux chef d'œuvre : on n'a jamais écrit contre l'argent et contre les maux qu'il déchaîne un réquisitoire plus véhément, plus fort, plus sincère !

Avons-nous épuisé la liste des ennemis de Jonson ? Ne s'en est-il pris qu'aux avares, aux tartuffes et aux gens prétentieux ? Il semble qu'il y en ait d'autres dont nous n'avons point parlé encore, les alchimistes par exemple et les nouvellistes ou les « projecteurs ». J'ai dit maintes fois déjà qu'il n'a pas connu la comédie de caractères, à la française, où tel caractère déterminé se trouve réduit pour ainsi dire à l'état pur, vidé de toute substance contingente, dégagé des éléments contemporains, étudié « sous l'aspect d'éternité ». La comédie anglaise, au contraire, reste plongée dans la réalité quotidienne et ne s'élève jamais à ces hauteurs d'abstraction. Si elle ne se moquait de ces classifications arbitraires, on pourrait la ranger dans la catégorie des comédies de mœurs. Peut-être y a-t-il à ce fait une raison psychologique, et on peut l'expliquer par le tour d'esprit pratique qui caractérise l'Anglais. La comédie, il faut bien l'avouer, reste impuissante contre les vices de l'homme et contre ses passions. Si loin dans l'avenir qu'on tende sa pensée, on n'imagine pas un monde où il n'y aurait plus de jaloux, ni d'avares, ni de débauchés. Mais si l'on ne peut raisonnablement espérer guérir les vices inhérents à l'humaine nature, on peut nourrir l'ambition de corriger les travers provenant de l'humaine sottise. Impuissante à redresser les mauvais penchants, la comédie parvient quelquefois à redresser les idées fausses. Ce n'est pas que l'homme soit très raisonnable ; ou aura beau lui dire qu'il est un sot d'amasser de l'argent pour n'en point jouir, ou de se montrer jaloux d'une épouse qui, malgré toutes ses précautions, arrivera toujours à le tromper, si elle le veut, ou de rechercher auprès de « mille et trois femmes » successives un bonheur qui le fuit toujours, on ne parviendra pas à le convaincre, car il a « la chose dans le sang » : c'est une passion et l'on n'y peut rien. Mais si l'on s'adresse à des sentiments moins profon-

dément ancrés dans son être, à des préjugés ridicules, à des engouements saugrenus, il se peut, la chance aidant, qu'on en vienne à bout On ne corrige pas Harpagon ni Tartuffe ; mais on pourra guérir Chrysale et Orgon ; s'ils s'entêtent dans leur sottise, on aura du moins créé dans le public un état d'opinion, une méfiance générale contre les pédants, les tartuffes et les précieux ; et si l'auteur a du talent, si les attaques partent de plusieurs côtés à la fois, on arrivera peut-être à avoir raison pour un temps de l'hypocrisie et du pédantisme ; et leur pouvoir en ce bas monde aura été diminué d'autant.

Je doute que Jonson ait fait ces réflexions sur l'inégale efficacité de la comédie de mœurs et de la comédie de caractères, entre lesquelles il ne distinguait pas ; et il obéissait probablement à d'autres raisons inconscientes, dont nous reparlerons plus loin. Mais il est évident qu'il s'est attaché surtout à combattre la sottise humaine sous les formes particulières qu'elle revêtait de son temps. Il a dit à ses contemporains : « Mes bons amis, votre naïveté confine à la bêtise. Apprenez à juger les gens autrement que d'après leur mine ou les propos qu'ils vous tiendront. Il traîne par la ville quantité de prétendus capitaines, qui spéculent sur votre apathie bourgeoise et se donnent pour des fierabras. Mettez leur bravoure à l'épreuve avant d'y croire et assurez-vous qu'ils ont fait la guerre avant d'admirer leurs exploits ! Vous rencontrez à chaque pas de petits jouvenceaux, dont certains ne sont plus tout jeunes, et dont les vers harmonieux et sucrés vous enchantent : regardez donc si ces jolis vers signifient quelque chose, et (la précaution n'est pas inutile !) si ces beaux poèmes sont bien de leur cru ! Vous vous êtes retourné tantôt pour admirer ce fringant cavalier que vous rencontrez tous les jours dans un accoutrement nouveau : avant d'admirer ses habits somptueux, informez-vous s'il ne doit rien à son tailleur et quel est son crédit chez le joaillier : avec tout l'or dont il est couvert, il est peut-être plus pauvre que vous ! Vous avez vu passer ensuite un carrosse où se prélassait une noble dame, bien connue pour ses goûts littéraires : il serait bon peut-être, avant de louer le sérieux de son caractère, de savoir si le club féministe où on la voiture n'est pas une maison de rendez-vous. Passe encore pour ceux-là : ils ne vous ont volé que votre admiration ; mais il y a des coquins plus dangereux encore, qui vous voleront demain votre argent, si vous n'y prenez garde. Ce sont ces « nouvellistes » impudents, qui débitent contre argent comptant à votre badauderie inlassable les racontars les plus

saugrenus, les fables les plus abracadabrantes ; ces alchimistes fripons, barbouillés d'une vague science, qui spéculent sur votre crédulité niaise ou déshonnête pour grossir leur bourse aux dépens de la vôtre ; ces « projecteurs » au cerveau bouillonnant d'inventions mirifiques, qui vous promettent la fortune et qui n'assurent que la leur. Méfiez-vous de tous ces escrocs et ne vous laissez point duper par leurs ruses grossières, car c'est double désagrément que de payer cher sa sottise ! » Tel est en substance le discours que Jonson tient à ses contemporains et qu'il développe en dix ou douze pièces : soyez simples et francs, ne soyez point avares, surtout ne soyez pas des imbéciles. Et pour détourner les malheureux de leur pente naturelle, il nous montre des gens prétentieux et ridicules, des avares répugnants, d'odieux hypocrites et des coquins de toute espèce, avec leurs victimes plus ou moins naïves, car il compte moins pour les corriger, en quoi peut-être il n'a pas tort, sur leur mépris des flibustiers que sur leur crainte de passer pour sots.

Il serait intéressant maintenant de rechercher quels sont les travers et les vices qu'il a négligés, soit qu'ils n'existassent pas en Angleterre, soit qu'il les considérât avec plus d'indulgence. Il faudrait passer en revue les défauts que les autres comiques, Molière par exemple ou Congreve, stigmatisent, et expliquer pourquoi il n'y a pas touché ; il faudrait rechercher dans les pièces anglaises du temps, dans les comédies de Shakespeare et de Fletcher, les ridicules contemporains qu'il a épargnés. Mais ces recherches nous entraîneraient trop loin, et le résultat n'en serait pas très sûr : si Jonson paraît avoir négligé certains défauts, certains ridicules, c'est que le temps ou l'occasion lui ont manqué peut-être, ou que d'autres sollicitaient plus vivement son attention Le satirique n'avait pas, je le répète, entrepris contre le mal une campagne méthodique, destinée à en purger la surface du globe : il s'en allait sans plan arrêté, attaquant au hasard de l'inspiration et des circonstances les sottises et les folies qu'il avait sous les yeux. Tout au plus peut-on dire que son choix témoigne de ses préférences ou, si l'on veut, de ses aversions. Simple et franc, il a détesté l'affectation et l'hypocrisie ; généreux et désintéressé, il a flétri l'avidité, l'amour égoïste de l'or ; raisonnable et sensé, il s'est élevé contre les divers charlatanismes qui assiégeaient l'esprit humain. Telles sont les principales tendances qui animent son théâtre, les lignes directrices qui y mettent de l'unité ; quant à les réduire à une formule simple et générale, je crois qu'il y faut

renoncer. Jonson ne paraît pas avoir eu, comme notre Molière, une philosophie personnelle et originale [1] : il s'en est tenu aux lois de la morale courante et traditionnelle. Pourtant, si l'on voulait à toute force déterminer l'idée maîtresse de cette comédie, on pourrait dire qu'elle est une école de vérité : « Soyez vrais, nous dit-il, soyez ce que vous êtes ; bannissez l'affectation, qui est un mensonge ridicule ; fuyez l'hypocrisie, qui est un mensonge odieux ; détestez les charlatans qui sont des marchands de mensonges, et méprisez l'argent qui n'est qu'un bien menteur » ! Telle est la leçon qu'il nous donne, leçon de véracité, d'honnêteté, vis-à-vis de nous-mêmes et des autres ; et sous une apparence modeste et restreinte, elle ne manque pas d'utilité ni de noblesse.

V

Après avoir établi sur quoi porte la satire dans cette comédie, il faut voir quelle en est la qualité. Une satire sur tel défaut peut avoir un accent très différent suivant le tempérament de l'auteur : il y a mille nuances entre le rire joyeux et le ricanement amer, qui feront précisément la couleur et le caractère de la comédie. Avouons tout de suite que celle de Jonson manque de gaieté et tâchons de démêler quelle est dans le chœur des poètes comiques sa note particulière.

L'homme était gai pourtant : du moins nous l'imaginons volontiers, au milieu de ses amis de la Sirène ou de l'Apollon, sa copieuse personne secouée par les éclats de rire. Mais c'est peut-être une imagination trompeuse. Jonson, tel qu'il nous apparaît dans ses écrits, était plutôt un mélancolique, rongé par la maladie nationale, le *spleen* morose, et non pas incapable de rire, mais peu porté vers la gaieté. Au rebours de Falstaff, qui avait tant d'esprit qu'il en donnait aux autres, je croirais volontiers que Jonson avait besoin des autres pour montrer de l'entrain et de la joie. Comprenant et appréciant la plaisanterie, il lui fallait pour s'y livrer pleinement l'excitation, l'émulation de la société : quand il était au cabaret et que les vapeurs du vin lui cachaient ses soucis, il était capable de rire et de

1. Voir sur *La Philosophie de Molière* le bel article de M. Brunetière, *Etudes critiques*, 4e série, pp. 179-242

faire rire ; émoustillé par la fine ironie d'un Shakespeare ou la pétillante exubérance d'un Fletcher, il se piquait au jeu et devenait spirituel. Mais quand il rentrait en lui-même et dans son logis, quand il s'asseyait à sa table de travail, le fond véritable reparaissait, triste et maussade. Sa gaieté n'avait été qu'une chose factice, artificielle, due à l'entourage, à l'atmosphère, aux circonstances, mais tenant aussi peu à sa personne que le manteau dont il se couvrait. Il n'avait pas cette verve endiablée, qui remplit le cerveau de son mouvement incoercible, qui s'échappe en fusées de plaisanteries, en traits de drôlerie imprévue, en mots introuvables ! Il n'avait même pas cet esprit plus retenu, plus contenu, plus fin, qui trouve spontanément, naturellement, la petite phrase juste et perçante, qui dira nettement, complètement, délicieusement, ce qu'il fallait dire. J'irai plus loin, je dirai qu'il n'avait pas d'*humour*, de cet esprit concret, à la manière anglaise, qui ne sépare pas le mot spirituel du sourire dont il s'accompagne, du visage dont il est parti, de la scène qui l'a provoqué [1]. Cette forme de l'esprit, précisément par l'élément concret qu'elle renferme, convient surtout à la comédie : il est à peu près absent de celle de Jonson ! On peut dire en somme qu'il n'entrait dans la composition de son talent aucune parcelle de gaieté et que de tous les auteurs comiques, y compris Becque, aucun n'a possédé le don du rire moins que celui-là.

J'exagère un peu, mais très peu. Qu'on relise son œuvre de ce biais : on n'y trouvera pas vingt bons mots à retenir. Il y a des plaisanteries sans doute, car on n'avait pas encore inventé la comédie triste, mais jamais elles n'atteignent cette forme heureuse et parfaite, qui leur assure une place dans notre mémoire. On rit de la phrase, ou plutôt on en sourit, en la lisant : mais elle n'a pas cette intensité de vie, cette puissance individuelle, qui la grave dans le souvenir et qui la remet de temps en temps devant notre imagination, comme une physionomie amicale. Les situations, la scène elle-même, lorsqu'elle est de son invention, est parfois bien trouvée, amusante ; mais le détail manque de relief, l'expression reste moyenne et terne. Point de ces rapprochements de mots impayables, de ces cocasse-

1. Voir les quelques pages d'une pénétration rigoureuse, où M. Angellier a si bien démêlé les deux éléments essentiels de l'*humour*, la raillerie et l'observation. (*Robert Burns*, II, 108 sqq.) Ces deux éléments se retrouvent chez Jonson ; mais l'observation n'est pas assez pénétrante ni la raillerie suffisamment originale. Son *humour* manque de couleur et manque de trait.

ries verbales, qui font notre joie chez un Regnard, chez un Banville ; aucun de ces mots de nature, comme en trouve un Molière, un Meilhac, pour résumer plaisamment une situation ou un caractère. Parfois un mot d'humour assez joli qui fait sourire, mais rien de plus [1]. Qu'on relise la plus joyeuse de ses comédies, *la Femme Silencieuse*, et qu'on essaie d'analyser la gaieté qui s'en dégage. Si l'on élimine tout ce qui n'appartient pas en propre à Jonson, tout ce qu'il a emprunté à ses devanciers, on remarquera que toute cette gaieté provient des situations qu'il imagine, et non de la façon dont elles sont traitées. La pièce, étant donné le sujet, ne pouvait pas être ennuyeuse ; mais comme elle eût été plus joyeuse, si l'auteur avait su profiter des occasions qu'elle offrait ! On peut se figurer le même sujet aux mains de Regnard ou de Beaumarchais ; quelle étourdissante folie, quelle débauche de verve intarissable ! On voit l'auteur composant sa pièce et riant tout le premier de ses inventions, bien plus, l'écrivant uniquement pour son plaisir, pour s'offrir à lui-même un divertissement exquis. Soyons persuadés que Jonson, en développant son intrigue, n'a rien ressenti qui ressemble à ce délire joyeux. Il a composé sa

1. Dryden, malgré son admiration pour Jonson, est bien forcé de convenir qu'il manque d'esprit et souvent d'humour. La façon hésitante dont il avance cette audacieuse constatation ne laisse pas d'être amusante : « To have shown in what parts of dramatic poesy we were excelled by Ben Jonson, I mean humour, and contrivance of comedy. ... Jonson was the only man, of all ages and nations, who has performed it well ; and that but in three or four of his comedies : The rest are but a *crambe bis cocta* ; the same humours a little varied and written worse..... But Ben Jonson is to be admired for many excellencies ; and can be taxed with fewer failings than any English poet. I know I have been accused as an enemy of his writings ; but without any other reason, than that I do not admire him blindly, and without looking into his imperfections.. .. For my part I declare that I want judgment to imitate him ; and should think it a great impudence in myself to attempt it. To make men appear pleasantly ridiculous on the stage, was, as I have said, his talent ; and in this he needed not the acumen of wit but that of judgment. For the characters and representations of folly are only the effects of observation ; and observation is an effect of judgment. Some ingenious men, for whom I have a particular esteem, have thought I have much injured Ben Jonson, when I have not allowed his wit to be extraordinary : But they confound the notion of what is witty, with what is pleasant. That Ben Jonson's plays were pleasant, he must want reason who denies : But that pleasantness was not properly wit or the sharpness of conceit ; but the natural imitation of folly... . But I would have more of the *urbana, venusta, salsa, faceta*, and the rest which Quintilian reckons up as the ornaments of wit ; and these are extremely wanting in Ben Jonson. As for repartee in particular ; as it is the very soul of conversation, so it is the greatest grace of comedy where it is proper to the characters. » (*Preface to* the Mock Astrologer, *Works*, III, 239 sqq.)

comédie, non pas dans la tristesse, mais dans cet état de demi-gaieté, calme et ironique, qu'il ne devait jamais dépasser dans la solitude. Qu'on ne dise pas que c'était affaire de caractère, de tempérament physique ; l'explication n'est pas suffisante. Molière était triste, dit-on ; mais on ne s'en douterait guère en lisant ses comédies C'est qu'il avait au moins l'imagination gaie, la faculté de percevoir les deux aspects des choses, de sortir de soi-même, d'oublier ses soucis personnels en écrivant pour le public. Peut-être y avait-il en lui deux hommes, l'un mélancolique et l'autre joyeux : ce serait cette dualité précieuse qui rend sa comédie si profonde. Mais on n'observe pas chez Jonson cette complexité : s'il est moins sombre, il est aussi moins gai. Est-ce la raison, ce bon sens étroit, bourgeois, qui est sa marque, qui glace et congèle le flot bouillonnant de ses idées ? Est-il de ceux qui se repentent et effacent aussitôt comme trop osé le trait qu'ils venaient d'écrire ? Je crains qu'il n'ait pas eu bien souvent la peine d'élaguer, de raturer ses manuscrits : loin d'être trop hardi, ce premier brouillon est souvent trop pâle. Au fond il n'avait pas le tempérament du poète comique, cette *vis comica,* qui manquait aussi à Térence, cette gaieté spontanée, géniale, comme disent les Anglais, que nous admirons dans Aristophane et dans Plaute, dans Shakespeare et dans Molière, et qui paraît bien être l'essence même de la comédie.

A coup sûr je ne prétends point que la comédie de Jonson soit entièrement dépourvue de gaieté ; mais cette gaieté appliquée, sinon laborieuse, reste grise et terne, moyenne et médiocre. Or, en art cela seul a de la valeur qui dépasse le niveau moyen, soit par la force, soit par la délicatesse : la modération, qui est une vertu dans la conduite de la vie, devient en littérature un défaut. Jonson n'avait pas l'exubérance débridée des grands rieurs, il n'avait pas non plus la fine moquerie des ironistes délicats . il reste dans l'entre-deux, malheureusement ! Une seule fois, dans *Every Man in his Humour*, qui a été composé dans l'effervescence relative et la confiance d'un premier début, on trouve une certaine gaieté juvénile, non pas entraînante et déréglée, mais fine et souriante, sans mièvrerie ni subtilité, qui est d'une qualité très particulière : l'inimitable Bobadil, le plus exquis de tous les rodomonts de théâtre, est l'invention la plus heureuse, mais non pas la seule, de cette fantaisie amusée. Mais dès la comédie suivante, cette veine paraît tarie : la gaieté s'est desséchée, durcie, solidifiée : toutes ces possibilités originales ont été détruites

comme en bourgeon. Nous n'en aurons plus que des copies, des imitations appliquées, qui n'ont pas le coloris frais et charmant du modèle. Sa verve était-elle épuisée dès ce premier effort ? Avait-il déversé dans ce « chef-d'œuvre » de maîtrise toute la faculté d'invention dont l'avait doté la Nature ? Je crois plutôt que dans les batailles qui suivirent, assailli par tant de critiques et de jalousies, il perdit son aimable enjouement : fier et obstiné, il s'affirma dans le sens de ses défauts plutôt que d'y renoncer, et ses meilleures qualités disparurent. Plus tard il ne put les ressaisir : la jeunesse était passée ! Ce qu'il y avait de vivacité, de légèreté dans son rire s'était évaporé ; le timbre de sa voix s'était assourdi, n'atteignait plus les mêmes notes d'insouciance. Au poète mort jeune survivait le critique raisonnable et un peu aigri, qui avait appris que les hommes peuvent être aussi méchants que ridicules. La joie, la fantaisie, toutes les qualités juvéniles qui nous ravissaient, sont parties : il ne reste plus que la raillerie décolorée, l'observation sèche. L'observation est devenue peut-être plus perçante et la raillerie plus profonde ; mais nous regretterons toujours l'accent joyeux de ce premier essai. Dans tout le reste de son théâtre, la plaisanterie ne s'adresse plus à l'imagination, à la fantaisie, mais à l'intelligence, à la raison. C'est une critique, un jugement. Or dans une œuvre dramatique, tout jugement doit être mêlé d'émotion et de gaieté ; la pensée du poète doit s'exprimer sous une forme qui touche la sensibilité, qui fasse naître le rire ou les larmes, ou un état de sentiment intermédiaire. La raillerie de Jonson est souvent réduite à l'élément intellectuel, et le sec sourire dont elle s'accompagne n'est que le rictus dédaigneux du mathématicien, envers celui qui n'entend pas les spéculations de son art.

On va répétant néanmoins que ce théâtre dégage une sorte de gaieté âpre et dure, que les uns trouvent tonique et salubre, les autres cruelle et mauvaise. Je crains que ce ne soit une illusion et qu'on n'étende à toute l'œuvre de Jonson une impression qui ne ressort que d'une seule de ses comédies. Une seule fois en effet, dans le *Renard*, soit que son sujet l'émût d'une indignation plus vive, soit qu'il concentrât tout son talent, toute sa volonté, dans son désir de répliquer par un chef-d'œuvre aux attaques de ses ennemis, son rire a pris un accent violent et fort qu'on ne peut s'empêcher d'admirer. D'un bout à l'autre de la pièce, la raillerie se maintient à la même hauteur méprisante et vengeresse ; le sarcasme pétille sans interruption, avec une sorte de joie sinistre, comme un incendie qui se réjouit

de détruire nos plus chers trésors : l'esprit lance des étincelles merveilleuses, qui viennent vous éclabousser de leur feu mordant ; la colère ronfle comme une flamme et pousse vers le ciel rougeoyant sa sourde clameur. On dit que ce rire indigné est trop amer, qu'il est pénible, douloureux, tragique, que cette plaisanterie véhémente, implacable, acharnée, ce ricanement de Méphistophélès vertueux, fait mal. Mais il n'y a aucune cruauté dans ce rire, sauf contre les coupables, nulle méchanceté, sauf contre les méchants. Ce n'est pas l'ironie glacée d'un Swift, qui refuse ou semble refuser de croire à l'honnêteté des autres hommes ; c'est l'ironie d'un honnête homme qui enrage de voir les coquins toujours triompher. On doit regretter au contraire qu'il ne se soit pas élevé plus souvent à cette belle ardeur de mépris. Cette indignation qui nous donne le change, parce qu'elle ricane au lieu d'invectiver, est au point de vue littéraire d'un effet puissant, admirable. Le trait peut être forcé, la conception trop hardie, outrée, disons le mot : romantique ; mais que n'a-t-il osé plus souvent grossir ainsi l'effet jusqu'au sublime ! Cinq ou six autres comédies de cette envergure et d'un accent aussi personnel suffiraient à marquer sa place à côté des plus grands. Malheureusement le *Renard* demeure une exception dans son œuvre, soit qu'il ait été composé à un moment unique d'inspiration, d exaltation géniale soit qu'il ait été lui-même épouvanté de ses audaces d'imagination, des excès de sa gaieté exaspérée. Il ne nous fit plus entendre ce grand rire tragique, au timbre dur et passionné, que nous avions admiré dans cet inoubliable chef-d'œuvre. On en surprendra encore de lointains échos dans les pièces qui viendront ensuite, mais jamais plus cette continuité, cet enchaînement ininterrompu de railleries sarcastiques, qui produit son effet surtout par l'entassement, l'accumulation, l'abondance.

Si l'on descend en effet au fond de cette gaieté si cruelle, on verra qu'elle est admirable surtout par l'audace réitérée de ses critiques. Pas un mot qui soit proprement un mot d'esprit ; c'est une suite de remarques justes mais forcées, de mots naturels mais cyniques, qui, portant tous dans le même sens, finissent par exciter avec notre indignation pour le vice une sorte d'admiration étonnée pour l'auteur, qui sait trouver pour le stigmatiser des traits de plus en plus forts. Cette verve sèche et logique, où chaque mot n'est presque rien en soi, dont toute l'originalité réside dans le nombre et la gradation des effets, disparaît naturellement dès que ces effets se font plus rares,

et ils vont toujours s'espaçant. Il ne reste plus que des traits isolés dont on peut louer la justesse, mais qui, n'étant relevés dans l'expression d'aucune drôlerie, ne provoquent pas autre chose qu'un rapide sourire d'acquiescement. Il en résulte une sorte de sécheresse, qui reste la caractéristique de cette comédie. Le trait d'observation, qui est le fond même de toute raillerie, n'y est pas recouvert, enveloppé, fondu dans la gaieté qui en déguise l'amertume. Entre la gaieté de Jonson et celle des autres comiques, il y a à peu près la même différence qu'entre un plat de pêches savoureuses et les noyaux de ces mêmes fruits séchant dans une assiette au soleil. Sous prétexte que le noyau en est la partie la plus importante, faut-il les dépouiller de leur peau duvetée, de leur pulpe juteuse, de leur goût exquis ? Jonson nous offre trop souvent le noyau de la pêche ou plutôt son amande amère. Sa gaieté n'est pas douloureuse seulement à la réflexion, mais de prime abord. La raillerie n'est pas adoucie, humectée par le moelleux, le liant du rire : elle claque et grince comme une machine dont les ressorts ont besoin d'huile. Cela ne provient pas d'une sécheresse de cœur, qui s'amuse de la méchanceté des hommes jusqu'au point de s'en réjouir, mais d'une certaine sécheresse d'imagination, qui n'arrive pas à trouver la situation, le geste, le mot, qui mettront en pleine valeur son observation. Il n'avait pas le sens ou du moins le don du comique, la faculté d'imaginer la formule joyeuse et typique qui résume le mieux un caractère, une situation. La plus amusante de ses comédies *la Femme Silencieuse*, dérive toute sa gaieté de la logique ingénieuse qui conduit l intrigue, et non pas du détail qui reste banal. La plus forte, *Volpone*, est aussi la plus triste : elle est douloureuse à l'égal d'une tragédie. On dirait que Jonson ne sait que sourire, et son rire, lorsqu'il éclate, n'est qu'un ricanement exaspéré.

A défaut de gaieté, trouvera-t-on dans ce théâtre de la profondeur ? Cette raillerie n'est-elle si amère qu'en raison des tristesses et des hontes, que l'analyse du cœur humain lui révéla ? L'auteur a-t-il désappris à rire, pour être descendu comme celui qui peignit l'Enfer dans les noirs abîmes de la conscience ? En d'autres termes, cette comédie maussade a-t-elle une portée philosophique, qui explique et compensera son peu de gaieté ?

On entend souvent louer la profondeur de Jonson, et si les mots signifient quelque chose, cela veut dire que le poète a su pénétrer d'un regard aigu les mobiles des actions humaines, démêler les

raisons secrètes qui se cachent sous les beaux prétextes et qui échappent aux yeux moins clairvoyants ; rendre dans leur complexité trompeuse, dans leur illogisme déconcertant, les démarches et les détours de l'esprit et du cœur. Or cette « profondeur » psychologique est à peu près inconciliable avec la forme dramatique. « Le théâtre littéraire, disait Becque à ses amis, c'est du théâtre de bibliothèque[1] ! » La chose est rigoureusement vraie du théâtre « psychologique ». On m'objectera Shakespeare, Racine, Marivaux qui sont en effet de subtils analystes et dont les œuvres cependant, même les plus fouillées, demeurent au répertoire. Mais si on a raison de jouer leurs comédies et leurs tragédies puisque les gens qui ne trouveraient pas le temps de les lire trouvent celui d'aller les regarder, comme elles paraissent plus belles, comme on en saisit mieux les beautés à la lecture ! Si l'on n'a pas des acteurs merveilleux, une Rachel, un Irving, pour en illuminer les nuances, tous les rôles sont tenus correctement, sans discordances : c'est une interprétation presque idéale. Nous pouvons relire cette page qui nous est particulièrement chère, telle autre qui nous frappe pour la première fois. Si un vers nous entraîne en des rêveries, en des réflexions sans fin, nous pouvons librement nous y abandonner : rien ne vient brusquer notre plaisir, ni rompre notre enchantement. *Hamlet*, *Macbeth*, *Andromaque* et *Phèdre*, qui dira ce que de telles œuvres, si riches d'observation et de pensée, gagnent à être lues, perdent à être jouées ? Mais la plupart des auteurs dramatiques écrivent d'abord pour la scéne, et la nécessité de plaire au public les rabaisse presque à son niveau. En tous cas, la psychologie est forcément exclue de leur œuvre : on peut y trouver du mouvement, de la vie, de l'émotion, du pathétique, de l'éloquence ou de l'esprit ; on n'y trouvera pas cette pénétration subtile, qui est la plus rare peut-être de toutes les qualités littéraires. Je ne dis pas que la psychologie soit tout à fait incompatible avec la forme dramatique : on peut condenser une observation profonde en un trait qui tient une ligne, sans qu'il soit nécessaire de la délayer dans un doctoral commentaire. Il y a souvent plus de psychologie dans une scène de Shakespeare ou de Racine, que dans tel roman contemporain, qui se pique de disséquer le cœur humain jusque dans ses fibres intimes. Le grand avantage

1. Cité par M. Georges Ancey, dans un article sur Becque. (*Les Essais*, juin 1904, page 152.)

de la forme dramatique est précisément qu'elle permet de donner d'une façon concise et vivante le résultat de l'observation, en nous faisant grâce des préparations et des dessous. Mais cette concision, cette condensation, exigent du spectateur une tension d'esprit impossible. Non seulement il ne doit rien laisser échapper, mais il éprouve par moments le besoin de se ressaisir et de méditer. L'acteur qui continue de parler l'en empêche, et voilà pourquoi les auteurs ne mettent généralement dans leurs pièces qu'un minimum de psychologie.

Si la condition même de l'art dramatique ne lui permet guère de se développer dans cette direction, la chose est encore plus vraie de la comédie que de la tragédie. La tragédie touche aux grands sentiments, aux passions violentes ; la rareté des situations exposées, l'exagération des sentiments exprimés, la véhémence des impressions ressenties, laissent à l'auteur une assez grande latitude. Combien de spectateurs peuvent contrôler par expérience ce qu'il fait dire à ses personnages ? Bien souvent, dans Shakespeare et dans Racine, c'est de confiance que nous admirons la pénétration du poète. Les traits de psychologie qui nous semblent enfoncer au plus profond de la nature humaine, par exemple ce vers de Phèdre :

> « Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son père »,

ou le monologue d'Othello rongé par « le monstre aux yeux verts », ou les mots qu'il balbutie avant de frapper Desdémone :

> « Be thus when thou art dead, and I will kill thee,
> « And love thee after ! »

nous paraissent vrais surtout, parce qu'ils séduisent notre imagination par leur hardiesse, ou par la contradiction qu'ils impliquent, ou par l'étrangeté de l'expression dont ils sont revêtus. Je crois que souvent, dans ces situations extraordinaires que présentent les tragédies, la bizarrerie d'un sentiment nous y fait croire davantage : n'ayant aucun critérium possible de la vraisemblance, nous demandons seulement au poète une impression de beauté. De même pour la conduite des personnages, qui nous paraît d'autant plus vraie qu'elle est plus inconséquente et dont nous accepterons d'autant plus aisément les revirements et les contrastes, que nous y saurons trouver des explications plus ingénieuses. Il n'en va pas ainsi pour

la comédie ; ici l'auteur a pour matière les actions et les sentiments de la vie courante, des ridicules, des passions, des vices, que nous pouvons étudier tous les jours sur nos contemporains. Nous avons peine à nous figurer quelles sont les sensations d'une épouse incestueuse, d'un mari qui tue sa femme, d'un général ambitieux assassinant son roi, surtout lorsque ces personnages appartiennent à des pays lointains ou des temps révolus ; mais nous pouvons fort bien nous représenter ce qu'est l'esprit d'un avare ou d'un jaloux, d'un médecin ou d'un homme de loi, parce que nous voyons tous les jours des gens de loi et des médecins, des jaloux et des avares. Si l'auteur prête à ses héros des sentiments peu vraisemblables, nous pouvons les contrôler par notre expérience quotidienne. D'autre part la psychologie de ces personnages, généralement vulgaires et ridicules, n'est pas très compliquée ; et comme les intérêts, les passions qui les font mouvoir sont d'ordre inférieur, il ne faut pas une analyse très subtile et très minutieuse pour expliquer le détail de leur conduite et les détours de leur pensée. Aussi bien la plupart des auteurs comiques ne se piquent pas de psychologie : pourvu que leurs personnages « se tiennent », que les différents traits de leur caractère ne jurent pas d'être rapprochés, ils s'en contentent : l'essentiel pour eux est d'être gais, non pas d'être vrais. C'est seulement dans l'étude de la comédie amoureuse que leur pénétration peut s'exercer plus profondément, soit que chacun se piquant de connaître l'amour, ils soient tenus à plus d'exactitude, soit que l'étude de ces sentiments, dans leurs menues complications, recèle pour l'observateur détaché une quantité illimitée de comique. Pourtant, même en ces matières, les auteurs comiques ne descendent pas généralement à une analyse très minutieuse. Marivaux seul s'est appliqué à nous donner une peinture très poussée de cette amusante partie de la comédie humaine. Nul n'a su peindre comme lui les hésitations et les ruses furtives, les inquiétudes jalouses et les chagrins irraisonnés, les malentendus douloureux et les querelles sans objets des amoureux. Malheureusement ses effets sont tellement subtils qu'ils ont parfois besoin d'un commentaire et qu'au théâtre ils ne portent pas. Les autres, plus avisés, se contentent de donner l'impression de la profondeur par quelques traits subtils épars çà et là ; beaucoup, je dis des plus grands, n'y songent même pas. Au risque d'affliger ou de scandaliser les moliéristes, je dirai même qu'il n'y a pas dans le théâtre de Molière un atome de psychologie. Ses personnages, soli-

dement construits, sont dessinés à grands traits, presque sans nuances ; et ses querelles d'amoureux, logiquement déduites, se déroulent avec la simplicité la moins prétentieuse. La profondeur de Molière, c'est sa gaieté.

Il n'y a pas autant de gaieté chez Jonson, mais il n'y a guère plus de profondeur : non seulement il n'a pas su peindre la comédie de l'amour, il n'a même pas essayé. Les grands psychologues sont généralement grands féminisants, soit que le mystère plus compliqué de « l'éternel féminin » sollicite davantage leur curiosité, soit que cette disposition d'esprit, cette tendance à l'analyse, marque une sorte de parenté avec le caractère de la femme. Jonson, au contraire, était plutôt misogyne : plus intellectuel que sentimental, il méprisait un peu ces êtres incapables de pensée et de raisonnement, dominés par leurs affections illogiques et leurs impressions fortuites. Peu raffiné d'habitudes et d'imagination, il n'avait aucun goût pour le rôle du confident, du confesseur, qui chez le psychologue se substitue à certains moments à l'amoureux, qui souvent même prend le pas sur lui. Aussi ne trouve-t-on point dans toute son œuvre une seule figure de femme aimable et séduisante. J'en ai fait maintes fois la remarque ; il faut y insister, car c'est un trait caractéristique. Toutes les femmes de la comédie jonsonienne sont ridicules ou insignifiantes. Chaque fois que l'intrigue l'oblige à introduire dans sa pièce une jeune fille ou une jeune femme, il s'arrange pour réduire le rôle au strict nécessaire. Elles paraissent peu, parlent moins encore : il nous laisse même entendre assez souvent que leur taciturnité n'est qu'une forme modeste de la sottise. Les jeunes filles de Molière, de si belle santé physique et morale, paraissent à côté de celles de Jonson d'une féminité exquise, disons mieux, d'une complexité maladive. Molière au moins, pour se venger des cruautés d'Armande Béjart, s'est amusé à peindre de jeunes coquettes, ayant le charme de l'esprit et de la beauté. A lire le théâtre de Jonson, on croirait que la coquetterie était inconnue dans l'Angleterre des Stuarts ; mais cela tient plutôt au caractère du peintre qu'au spectacle qu'il eut sous les yeux. On dirait, dès qu'il aperçoit un minois jeune et spirituel, qu'il a hâte de s'esquiver : il évite ostensiblement la rencontre d'une jolie femme. C'est qu'au fond il se sent incapable de pénétrer l'énigme qui se cache derrière ces yeux rieurs et ce front « tant souef et poli » ; le cerveau féminin est pour lui une mécanique incompréhensible, qu'il dédaigne de considérer parce qu'il enrage de n'y rien comprendre. Les femmes

qu'il peindra seront avares, prétentieuses, dévergondées, ineptes ; elles auront perdu par leurs défauts ou leurs ridicules le caractère propre et la grâce de leur sexe. En réalité ce sont des hommes en jupons.

Cette incapacité de peindre une femme qui soit vraiment femme est un indice à peu près sûr que Jonson n'est pas psychologue ; en fait il est également incapable de peindre un homme. Muré dans une personnalité étroite et forte, il n'avait pas cette « disposition d'esprit voluptueuse » à se perdre, à se fondre dans celle d'autrui, qui est la marque des grands curieux d'humanité. Il n'arrive pas à se représenter dans leur complexité nuancée les divers états d'âme qui se succéderont dans tel cerveau, étant données telles circonstances. Les écrivains anglais sont d'ailleurs moins portés que les nôtres vers l'analyse, ils ne cherchent jamais à réduire leurs observations à une loi abstraite, formulée ou non ; rien chez eux qui ressemble à notre roman psychologique. En tout cas, dans l'œuvre de Jonson, on peut dire qu'il n'y a aucune trace de psychologie. On le félicite couramment de ce que ses personnages « se tiennent bien », qu'ils restent d'un bout à l'autre de la pièce fidèles à eux-mêmes, à l'idée première, à la description, qui servit de point de départ au poète. Je trouve pour ma part qu'ils se tiennent trop bien : on n'y trouve pas ces contradictions, ces hésitations, ces nuances de sentiments, cette complication qui caractérise l'homme en général, cette mobilité qui fait la vie. Les personnages de Jonson sont si bien composés qu'ils ne disent pas un mot, ne font pas un geste, qui ne soient conformes à l'idée qu'il en veut donner. Il en résulte une impression de raideur, de froideur, que rien ne peut rendre. Le jeu d'un acteur habile pourrait galvaniser le rôle, le récréer momentanément par une interprétation vivante ; mais à la lecture, lorsqu'il n'y a aucune représentation figurée pour nous en donner l'illusion, ces créations de l'esprit de Jonson nous font l'effet de mannequins articulés [1]. Dans une pièce vivante et forte, *Tartuffe* par exemple ou *Maître Guérin*, les personnages se dressent devant nous avec un relief puissant, une vie intense, certains du moins : ils nous apparaissent aussi réels, et

1. Cf. Hazlitt, *The English Comic Writers*, p. 50. « Shakespeare's characters are men ; Ben Jonson's are more like machines, governed by mere routine, or by the convenience of the poet, whose property they are. » Lire tout ce parallèle entre Shakespeare et Jonson (pp. 48-62), qui reste juste, en somme, malgré le peu de goût de Hazlitt pour notre poète.

même davantage, que beaucoup de gens que nous connaissons, que nous rencontrons chaque jour. Ni Molière ni Augier ne sont pourtant des psychologues ; mais ils ont vu leurs personnages, ils les voient devant eux pendant qu'ils écrivent ; tandis que Jonson part d'une idée, d'une description, d'un programme et en déduit logiquement toutes les actions, toutes les paroles qu'il prêtera à ses acteurs. Il a pris à la lettre le *sibi constet* de son maître Horace, et ses personnages « se tiennent » si bien qu'ils ne font pas un mouvement. Ils restent tout d'une pièce comme des statues ; mais ce sont des statues risibles, où la beauté des traits et des attitudes ne rachète pas le manque d'animation et de vie.

Si l'on ne trouve pas dans la comédie de Jonson cette finesse d'analyse, qui reconstitue dans le plus menu détail la marche de l'esprit, y trouvera-t-on au moins ces intuitions pénétrantes qui saisissent de la réalité les grands traits contrastés, ces illogismes apparents, dont les lois nous échappent et dont la contradiction fait la vie? Je ne dis pas que celle-ci soit faite d'antithèses comme un drame de Victor Hugo, qu'il y ait, par exemple, un très grand fonds de chasteté chez les filles publiques, ni que les plus honnêtes gens du monde soient les forçats et les assassins. Mais il y a dans les actions humaines des bizarreries, des étrangetés qui déconcertent. C'est que l'existence ne se développe pas exclusivement sur le plan de la logique ; « le cœur » de l'homme, et l'on peut ajouter : son corps, obéissant à des raisons « que la raison ne connaît pas ». Or il y a certaines de ces anomalies qui sont si fréquentes qu'elles revêtent presque un caractère normal de lois : c'est au poète, au philosophe, de les distinguer. S'il est exagéré de prétendre que la pureté soit la vertu maîtresse des courtisanes, il est évident qu'une femme perdue de débauche est capable dans certains cas, sous certaines conditions, de s'abandonner au rêve d'une affection tout idéale et d'agir contrairement au caractère que nous lui donnions. Un homme endurci dans le mal, comme Lorenzaccio, est capable de s'échapper à la veille d'un crime, en des rêveries de bonté touchante. L'art d'un Dumas, d'un Musset, sera de nous présenter ces invraisemblances dans la mesure où elles nous apparaîtront vraisemblables. Ces inconséquences n'existent pas moins dans le domaine de la comédie. On a remarqué, par exemple, que l'homme était généralement plus reconnaissant aux gens qu'il avait obligés qu'à ceux qui lui avaient rendu service ; et *le Voyage de M. Perrichon* repose entièrement sur cette observation curieuse et

vraie. De même, on voit des hommes épris avant tout de sincérité, et professant la haine du mensonge, se prendre au charme cruel d'une coquette ; et le coup de génie dans *le Misanthrope* est d'avoir fait Alceste amoureux de Célimène. Je reconnais que de pareils traits ne marquent pas une pénétration supérieure, qu'ils valent seulement par les situations qu'ils suscitent, par les mots où ils s'expriment. Mais Jonson n'atteint même pas à cette profondeur facile : quoi qu'on ait dit et répété complaisamment, il n'y a dans ses comédies qu'une observation superficielle. Les abondantes citations que j'ai données permettent de vérifier cette assertion négative, qu'il est impossible autrement de prouver. Jamais on n'est arrêté en le lisant par un mot qui surprenne, qui nous oblige à réfléchir. Il n'a pour compenser son peu de gaieté aucune des qualités du psychologue, ni la subtilité, ni la puissance. Sa raillerie reste triste ; elle n'en est pas moins banale.

VI

Où est donc l'intérêt, quel est le mérite de cette comédie ? A quelque point de vue qu'on l'envisage, que l'on considère la forme ou le fond, il faut tempérer les éloges par de graves critiques, les diminuer de restrictions notables. Jonson cependant reste un grand nom, et plusieurs de ses comédies sont des chefs-d'œuvre. A quoi tient cette réputation, si elle n'est pas usurpée ?

J'ai dit que l'observation chez Jonson était superficielle ; il faudrait préciser ce point, car la phrase deviendrait fausse à être prise absolument. Sans doute il n'a pas de pénétration psychologique, ce que les Anglais appellent *insight* ; il ne sait pas démonter la petite horloge intérieure, dont les ressorts et les mouvements sont nos sentiments et nos actions. Mais s'il n'aperçoit pas la réalité invisible des pensées, son œil saisit admirablement la réalité visible des apparences. Comme tous ses compatriotes, il a un sens très vif et très net du réel et par réel j'entends tout ce qui peut se voir. L'Anglais qui pense d'une façon concrète, chez qui l'idée doit toujours être soutenue, représentée par une image, ignore le monde abstrait des sentiments et des passions ; en revanche tout ce qui peut se voir l'intéresse, éveille en lui généralement une curiosité passionnée. Pour lui, suivant le mot de Théophile Gautier, « le monde extérieur existe » ; on

peut même dire qu'il existe seul. On ne verra guère de l'autre côté du détroit de ces rêveurs distraits poursuivant fixement l'impossible réalisation d'une idée pure. Chaque concept se résout pour eux dans une image ; et c'est cette tendance d'imagination pratique et réaliste qui fait la force de ce peuple dans le monde des faits. Ce goût du réel ou plutôt cette incapacité d'en sortir, se révèle aussi bien dans la littérature que dans la vie [1]. On n'y compte guère plus de trois ou quatre grands psychologues et tous leurs auteurs, sans exception, sont des réalistes. Il n'y a pas antinomie entre ces deux tournures d'esprit, et les faits psychologiques, pour être invisibles, n'en sont pas moins réels ; mais l'aptitude à comprendre les uns semble en raison inverse de l'aptitude à saisir les autres. Du moins ceux qui s'attachent à pénétrer les mouvements de l'âme sont d'ordinaire indifférents à la réalité extérieure, et réciproquement. Shakespeare seul fut assez complet pour exceller dans le pittoresque comme dans la psychologie. Les autres sont surtout des peintres qui, avec une plume au lieu d'un pinceau, essaient d'évoquer devant les yeux des lecteurs, des spectacles et non des pensées, des impressions visuelles plutôt que des états d'âme, et des sentiments moraux plutôt que des sensations esthétiques. On pourrait soutenir que tous les écrivains anglais sont, comme leur Hogarth, des peintres réalistes et moraux. Laissons de côté le dernier adjectif, et attachons-nous simplement à justifier le premier. Qu'on parcoure par le souvenir leur littérature d'imagination, cette incomparable galerie du roman anglais, qui va de Chaucer à Kipling, cette bibliothèque volumineuse qui comprend tant d'œuvres fortes et originales ; qu'on nomme seulement les auteurs les plus fameux, Defoe, Fielding, Richardson, Sheridan, Sterne, Smollett, Dickens, Thackeray, et Jane Austen, et Charlotte Bronté, et George Eliot. De cette collection littéraire unique il se dégage une impression de vie intense, dont on ne

1. Gifford s'extasie à maintes reprises sur la profondeur psychologique de la comédie jonsonienne : c'est une forme de l'erreur éditoriale. Au fond, les Anglais sont assez mauvais juges en pareille matière. Ils ont cette façon de pénétration intuitive, cette psychologie pratique du marchand, qui juge et jauge un personnage dans l'ensemble et par synthèse ; mais ils ont très rarement l'esprit d'analyse, qui décompose un caractère en ses éléments constitutifs. Tous leurs grands écrivains psychologues, Shakespeare, Sterne, G. Eliot, Meredith, restent un peu en dehors du courant national. On remarquera d'ailleurs que dans l'auteur d'*Hamlet* ils admirent surtout le poète, tandis que les Français louent surtout le psychologue et les Allemands le philosophe.

trouve nulle part ailleurs l'équivalent. Nos romans français, courts, clairs et bien composés, dont le sujet se résume aisément dans une formule nette, sont remplis de belles descriptions, de fines analyses ; les scènes y sont bien traitées, restent dans l'esprit, mais les personnages ne vivent pas. Sauf quelques exceptions très rares, ce sont de vains fantômes ou de simples fantoches, qui ne font pas même illusion. L'important, c'est la situation, l'idée du livre ; le style aussi. Mais tous ces hommes et toutes ces femmes qu'on nous présente n'existent pas : ce sont des abstractions, des rôles. Les romans anglais au contraire sont lourds et compacts, mal composés, encombrés d'épisodes inutiles ; les plus courts ont deux volumes, la plupart trois ou quatre. Impossible généralement d'en résumer le sujet : c'est un des personnages, pas toujours le plus important, qui donne au livre, avec son titre, une sorte d'unité factice. L'auteur entame une histoire, l'interrompt pour en commencer une autre, revient à la première, continue par une troisième, reprend la seconde, et ainsi de suite. Mais ces romans informes laissent dans l'esprit une impression de vie extraordinaire : chaque titre évoque une troupe de caractères originaux, qui sont plus vivants que bien des êtres réels. C'est que le public anglais, moins artiste, a un sens très profond de la vie ; et les auteurs, qui sont l'expression même de la race, lui donnent les œuvres qu'il demande, des œuvres de vie et non de beauté.

Il importe ici de définir ce mot *réaliste* : comme tous les mots qui ont beaucoup servi dans les batailles littéraires, il a perdu ses contours précis. Par réaliste ou naturaliste, j'entends tous ceux qui ont à tel point le sens de la vie, le culte de la réalité, qu'ils se feraient scrupule de corriger, d'embellir la nature, dans la représentation qu'ils en donnent, tandis que les idéalistes, qui constituent la moitié adverse de la famille artistique, croient devoir retoucher et choisir parmi les éléments qu'ils ont sous les yeux. Mais entre « l'extrême gauche du naturalisme » et « l'extrême droite de l'idéalisme » [1], il y a une infinité de nuances qu'il faut distinguer. Certains réalistes ne semblent voir dans la réalité que « ce qu'elle nous offre de plus laid, de plus vulgaire et de plus repoussant » ; d'autres, moins exclusifs, moins systématiques, paraissent incapables cependant « de rien apercevoir au delà du contour extérieur ou du relief apparent des choses ».

1. Cette citation et les suivantes sont tirées d'un très suggestif article de M. Brunetière intitulé : *Une définition de Mots* (1er mars 1889), *Nouvelles Questions de Critique*.)

La plupart des auteurs anglais appartiennent à ces deux catégories de réalistes : ils nous donnent de la réalité une vision comique et familière, souvent même caricaturale et forcée. D'autre part aucun de leurs romanciers, parmi ceux qui comptent, ne mérite le nom d'idéaliste : ils ont trop le respect de la vérité pour la dénaturer dans le sens de la beauté, de la noblesse. Quelques-uns seulement, Dickens notamment et George Eliot, ont su discerner l'âme sous les apparences, démêler la beauté morale qui se cache parfois sous des dehors humbles et risibles ; ils ont compris que la vertu et la grâce étaient aussi *vrais* que le vice et la laideur, et que pour peindre véritablement la réalité, il ne fallait éliminer aucun des éléments qui la composent. Mais ils demeurent tous des réalistes, en ce sens qu'ils préféreront toujours rester en deçà que d'aller au delà de la vérité. Nos héros de romans sont tous jeunes, intelligents, riches ; bref, ce sont des abstractions bien habillées, ayant tout le loisir nécessaire à l'amour qui est apparemment le seul intérêt et le but même de l'existence. Les jeunes premiers des romanciers anglais sont souvent ridicules : l'auteur sait que l'adultère n'est pas l'unique affaire de la vie, que la véritable passion est chose très rare, que la vie conjugale a ses aspects comiques aussi bien que touchants, que ses préliminaires en tout cas sont généralement mêlés de détails comiques. Si leurs amoureux ne sont pas complètement niais, ils ont soin de ne pas les faire irrésistiblement beaux ou infiniment riches, tenant pour peu vraisemblable que toutes les perfections soient réunies sur un même individu. Il en est de même des autres personnages : ils ont tous quelque ridicule ou quelque défaut, comme dans la vie. S'ils sont très bons, ils seront un peu naïfs ; s'ils sont très nobles de cœur, ils seront physiquement médiocres ou médiocrement fortunés. En outre, au lieu de raconter sérieusement leurs faits et gestes, l'auteur interviendra personnellement dans le récit pour sourire avec nous de leurs propos, de leurs façons, dans ce style humoristique qui est une particularité des Anglais et qui rend leurs œuvres si personnelles. L'habitude d'envisager la vie humaine sous l'angle du comique donne au livre en effet une intensité, un relief singuliers. Chaque personnage, quel que soit son rôle ou sa fonction dans la société, nous apparaît avec une netteté incroyable, et dans tout le détail de sa personnalité, avec ses manies, ses ignorances, ses ridicules, toutes ses imperfections physiques ou morales. Enfin, trait essentiel et qui complète tous les autres, aucun être humain, si humble soit son rang, si

misérable son costume, si pauvre son entendement, si incorrect son langage, n'est au-dessous de la littérature. Tout ce qui est vrai est intéressant, rien n'est intéressant que ce qui est vrai.

Jonson qui est si profondément anglais, si représentatif de sa race, est comme les autres un grand réaliste. Sa grande querelle avec Shakespeare, ce qu'il reproche au poète de *la Tempête*, ce n'est pas d'ignorer les règles, mais de sortir de la réalité, de peindre ce qu'il appelle des « monstres », des êtres qui n'existent pas dans la nature, comme Ariel et comme Caliban[1]. Shakespeare prétend que l'artiste doit « tenir le miroir, pour ainsi parler, devant la nature », et Jonson est tout prêt à souscrire à cette formule, mais il trouve apparemment que l'auteur de *Comme il vous plaira* a le tort de ne pas s'y tenir. Le miroir dont il se sert est un miroir magique, enchanté, qui transfigure et embellit les données de la réalité : c'est le miroir de Prospero. Mais l'artiste ne doit pas recourir au surnaturel, il n'a pas besoin d'autre miroir que celui dont l'a doté la Nature et que dans sa prévoyance elle a fait double, à savoir ses deux yeux. Il suffit qu'il ait l'œil bon et sache regarder : on ne doit lui demander rien de plus. Cette théorie dont nous marquerons plus loin les limites, n'est que l'expression généralisée, comme il arrive, de la personnalité du poète : il avait l'œil bon, et peu ou point d'imagination ; de là sa théorie découle. On se demandera sur quoi je me fonde pour louer l'acuité de sa vision ; et je dois avouer qu'il n'est pas de ces écrivains qui savent évoquer avec les mots des visions pittoresques. Son style est gris, terne, souvent abstrait : il n'est pas plus peintre qu'il n'est poète. Mais s'il ne jouit pas comme certains des jeux de la lumière, s'il n'y a pas dans son œuvre une seule épithète de couleur, elle est en revanche pleine de mouvement. La vue ne saisit pas que des impressions colorées ; elle enregistre des gestes, des attitudes, des expressions ; et Jonson les a notées, soyons-en sûrs, si sa langue est souvent impuissante à les rendre. Il n'était pas coloriste, mais il avait le sens du dessin ; et en tenant compte des différences entre les deux arts, on peut dire qu'il a été en littérature un remarquable caricaturiste. Il s'est promené dans la vie, ou du moins dans Lon-

1. Voir le dernier vers du Prologue d'*Every Man in His Humour* :

You that have so grac't Monsters may like Men.

Sur ces divergences théoriques entre les deux poètes, voir notre étude sur les *Rapports de Shakespeare et de Jonson*.

dres, « assénant ses regards » de tous côtés, observant les physionomies, notant les traits de caractères, et naturellement plus attentif à ceux-ci, plus expert à les rendre que ceux-là. Il a été une sorte de caricaturiste moral, notant avec une joie sarcastique les déformations de l'âme, les bizarreries de l'esprit, les déviations du caractère, et les exagérant, comme fait le caricaturiste pour les bizarreries, les déformations et les déviations du physique ; et cela suffit à prouver qu'il fut avant tout réaliste.

Pas absolument, dira-t-on. Le peintre qui fait une caricature est lié par la nature même de son art, retenu par la réalité tangible qu'il doit reproduire. Le poète est plus libre : il peut forcer tellement les traits que l'observation première devienne méconnaissable, tant elle est magnifiée. La laideur, physique ou morale, semble impliquer nécessairement un art réaliste ; pourtant certains romantiques peignent le mal avec une telle outrance que le portrait ne ressemble plus guère au modèle : témoin les romans de Zola. Jonson n'est pas tombé dans cet excès : il a eu la probité du vrai réaliste, qui s'attache à reproduire dans son exactitude intégrale ce qu'il a sous les yeux [1]. Ayant pris « comme sa province » l'étrangeté et la laideur morales, il n'a pas essayé d'amplifier les contours et de hausser les tons : il a peint, très honnêtement, ce qu'il voyait. Il a trouvé que la vie, dans sa banalité médiocre, offrait, pour qui savait regarder et entendre, des éléments de comédie qu'il était superflu de grossir. Il pensait que l'exagération, qui fait suspecter l'exactitude, était artistiquement un défaut : c'est un caricaturiste, ô prodige ! qui ne charge pas. Voilà qui prouve sans réplique son culte du réel et du vrai ; et cette probité scrupuleuse, qui en art ne va pas sans inconvénients, est la marque même du véritable réaliste. Mais il y en a une autre et qu'on trouve aussi chez lui. Si rien n'est intéressant que le vrai, si le rôle de l'artiste est uniquement de copier la réalité, il arrive assez vite à conclure que tout ce qui est vrai est intéressant et

1. Il s'est fait dans l'esprit du public une confusion regrettable entre le mot réaliste et le mot grossier. L'art réaliste n'implique nullement la recherche des spectacles obscènes et répugnants : ce fut le tort de notre école naturaliste, de Zola et des romanciers de Médan, de limiter la réalité à ces seuls aspects. Insister si complaisamment sur les laideurs et les ignominies de l'existence, c'est n'en donner qu'une vision partielle et partiale. On objectera que les réalistes hollandais, Téniers, Van Ostade et les autres, peignent de préférence ces côtés de la vie ; mais la littérature n'est pas la peinture, et ils sont grands pour d'autres raisons que le choix de leurs sujets.

mérite par conséquent d'être copié. Le premier de ces deux principes est généralement admis, sauf pour l'artiste à choisir ce qu'il devra copier ; le second est plus discutable, en littérature du moins. Si le peintre peut s'intéresser aux réalités les plus simples, les plus misérables ; s'il peut s'amuser à peindre la trogne avinée d'un mendiant et son manteau rapiécé ; s'il peut faire œuvre d'art avec un plat d'oignons vulgaires et d'humbles poireaux, c'est non seulement qu'il y a un effort louable dans cette lutte avec la nature, où il essaie de donner avec ses couleurs l'illusion de la vérité, c'est surtout parce qu'il n'y a rien qui picturalement soit méprisable, que les jeux de l'ombre et de la lumière ou le rythme des lignes confèrent une sorte de beauté particulière aux objets les plus dédaignés. Mais le littérateur n'est pas un peintre et les domaines des deux arts ne coïncident pas. Avec les faibles moyens dont il dispose, en groupant habilement des mots bien choisis, l'écrivain pourra essayer de rivaliser avec le peintre, d'évoquer des visions colorées, comme le peintre avec sa palette pourra suggérer des sentiments et des idées. Mais en somme ils ont chacun leur terrain bien délimité, celui-ci le monde visible, celui-là le monde intérieur, c'est-à-dire à peu près exclusivement l'âme humaine. Or si l'extérieur d'un mendiant peut être pittoresque, sa psychologie n'est généralement pas très intéressante : ou du moins elle n'est intéressante que s'il se distingue de ses congénères. Est-ce là le préjugé aristocratique d'un Français, plus curieux d'analyse que de vie réelle, et pour qui la valeur littéraire d'un personnage se mesure à la distinction de son esprit ? Il semble en tout cas que les Anglais ne connaissent pas ces délicatesses ; ils ne se feront pas scrupule de nous conter par le menu des histoires de paysans, de laquais, voire même de bandits et de crocheteurs. Jonson sur ce point est bien de sa race : il ne juge aucune condition, aucun langage, au-dessous de la dignité de l'art, ces deux mots ne présentant d'ailleurs aucun sens pour lui. Pas plus que Defoe ou Fielding ou Dickens, il n'hésitera à mettre en scène des gens du plus bas étage, avec leurs idées bornées, leurs propos grossiers, leurs façons brutales. Il poussera même le mépris du décorum plus loin que ne font d'ordinaire les poètes comiques. Il arrêtera l'action de sa comédie pour nous faire assister aux plaisanteries insipides d'une tablée d'ivrognes ; il les reproduira dans leur platitude inepte avec un souci d'exactitude inouï. Ces propos dénués d'intérêt l'intéressent, parce qu'ils sont rigoureusement vrais. Ce

goût du réalisme s'est même une fois manifesté avec une hardiesse, dont on ne trouve pas d'autre exemple dans l'histoire de la comédie. Non content d'introduire comme comparses dans ses œuvres des truands et des malandrins, il a voulu faire une pièce dont ces truands et malandrins soient les héros : il nous a transportés à la Foire de Saint-Barthélemy et nous a dépeint sans sourciller les mœurs spéciales de ce joli monde. Et ne croyez pas qu'il ait essayé de relever le tableau par le moindre rayon de fantaisie : il nous les décrit tels qu'ils sont, avec la vulgarité de leurs pensées et de leurs paroles, sans chercher non plus à augmenter par une truculence outrancière l'intérêt douteux du sujet. Ses maquignons et ses coupe-bourses seront d'autant plus curieux, suivant lui, qu'ils seront plus vrais.

Jonson était donc réaliste de tempérament. Il n'a pas su pénétrer au delà des apparences, mais tout ce qu'on peut voir, il l'a bien vu. Sa comédie par conséquent ne sera pas une comédie psychologique, ce sera une peinture amusante des mœurs du temps. On en peut dire autant d'ailleurs de toute comédie anglaise. Médiocre psychologue et grand réaliste, l'Anglais ne parvient pas à distinguer dans le personnage qui s'offre à sa vue l'élément physique et l'élément moral, l'essentiel et le contingent, l'éternel et l'éphémère. Incapable d'analyser, d'éliminer, d'abstraire, il nous donne de chaque original une représentation complète et synthétique, où le fond reste lié à la forme particulière dont il l'a trouvé revêtu. On peut vérifier le fait sur tout leur théâtre comique : Wycherley, Vanbrugh, Farquhar, Sheridan et Congreve lui-même. La comédie française, classique et abstraite, qui réalisera au XVIIIe siècle son expression complète, sera tellement dépouillée de réalité passagère, qu'elle ne donnera souvent aucun renseignement sur la vie contemporaine : elle tend du moins à s'élever au-dessus du temps et de l'espace, en dépit du caractère même de la comédie. Les comédies anglaises, et celles de Jonson comme les autres, sont au contraire une mine inépuisable d'« informations » sur les mœurs et les habitudes de l'époque. Avec les données qu'elles nous fournissent, on pourrait reconstituer, d'une manière exacte et complète, la figure et la physionomie du temps, « *the form and pressure of the time* ». Dans cette abondante collection de comédies, et même dans leurs tragédies (car ils ne cherchent guère à dépayser le spectateur), on voit revivre toute la société, du haut en bas, hommes et femmes, gentilshommes, bourgeois et gens

de rien, toutes les classes avec leurs traits particuliers, toutes les professions, médecins, basochiens, militaires, marchands, laquais et paysans, avec les façons de s'habiller, de s'amuser, de parler, de penser, qu'ils ont chacun. Mais dans l'ensemble de cette littérature documentaire, la comédie de Jonson est peut-être la plus représentative. Il avait l'oreille fine et d'excellents yeux : il s'est donc promené partout, notant tout ce qu'il entendait de sottises, tout ce qu'il voyait de ridicule, à la cour et au théâtre, dans la rue et à la taverne, à Saint-Paul ou au Palais. D'autre part, comme il n'avait aucune espèce d'imagination pour corriger dans un sens ou dans l'autre les données de la réalité, il est permis de penser que nous avons là une peinture aussi exacte, aussi détachée, aussi objective qu'on peut la rêver, de la société du temps [1]. Jonson semble aussi impartial qu'un phonographe ou un appareil de photographie ; et bien qu'ils jurent avec son costume, ce sont pourtant les mots qui viennent à l'esprit, lorsqu'on essaie de caractériser son talent de peintre minutieux, scrupuleux et sincère.

Allons-nous cependant essayer de dresser, d'après son théâtre, le tableau de la vie à Londres dans le premier tiers du XVII[e] siècle ? Il y aurait là matière à une amusante esquisse, mais je résiste au plai-

1. Ce chapitre était déjà écrit lorsqu'a paru le livre de M. Barrett Wendell : *The Temper of the Seventeenth Century in English Literature* (London, 1904), où j'ai été heureux de découvrir une confirmation de mon point de vue. « Compared with any other Elizabethan plays, they are heavy reading ; and for a long time I was puzzled to account for the difficulty of which I was conscious whenever I turned to them. The clue came at last from Drummond's notes Jonson, it seems, was a ghost-seer ; the spirit of his son once appeared to him ; again, he would lie awake of nights, watching the visible Turks and Tartars fight about his great toe. Clearly his imagination was unusually visual Now, in reading Shakespeare and the rest, one habitually thinks not of what their characters look like, but of how each of the personages felt ; the general temper of the Elizabethan drama is not that of outward observation, it is that of inward sympathy. Essentially the dramatists were true poets, not painters at all. Did this visualizing power of Jonson's, I asked myself, perhaps mean that, without knowing it, he conceived the scenes externally, in the spirit rather of a painter than of a poet ? The ensuing experiment, of course, had only the authority of a single personal experience ; but that experience surprised me. I have never found *Julius Caesar* dull ; reading *Sejanus* in such mood as that in which one reads *Julius Caesar*. I had never found *Sejanus* tolerable. Now I turned to *Sejanus* with a deliberate effort not to sympathize with the characters, but to visualize them, not to understand but to observe. The change in effect was such that, as I have just reminded myself from an old notebook, the play kept me up long past bedtime ; and *Julius Caesar* never did that. In truth I have come to believe, Jonson, as dramatist, was not really a poet, but a painter. »

sir de la tenter. Ce tableau, en effet, reste en dehors de mon sujet : il faudrait, pour l'établir, compléter les renseignements fournis par Jonson avec ceux que nous donnent ses confrères. L'image qu'il nous a donnée n'est que fragmentaire : il a peint seulement certains milieux, certains originaux ; mais on en trouve d'autres dans la comédie contemporaine, et qu'on n'a pas le droit de négliger. Surtout il faudrait contrôler les impressions qu'il nous laisse par celles que les autres nous inspirent. On loue d'ordinaire l'exactitude de Jonson, mais on le loue de confiance ; nous sentons confusément qu'il doit être exact, mais le moyen de le prouver ? Comment établir qu'un portrait ressemble au modèle, quand le modèle a disparu ? La chose est impossible, même s'il existe d'autres portraits, même s'il y a entre eux des ressemblances. La photographie, si impersonnelle qu'elle paraisse, ne donne pas des résultats absolus : deux clichés pris au même endroit, le même jour, à peu d'intervalle, ne donneront pas la même image. La nuance du ciel a changé, l'angle a varié, les objectifs diffèrent. A plus forte raison, si la personnalité humaine intervient dans le travail, comme il arrive chez l'artiste, peintre ou littérateur. Si peu d'imagination qu'ait Jonson, il en a cependant assez pour que sa représentation du monde extérieur en soit déformée dans un certain sens. Il choisit, il interprète, en dépit qu'il en ait ; et sa peinture devient inexacte et partiale. On loue volontiers Shakespeare d'avoir été aussi un peintre fidèle, et l'on se plaît à tracer d'après lui le séduisant portrait des jeunes gens d'alors, de sens fougueux, vibrants de passion et bouillonnants d'idées poétiques. D'où vient que les jeunes gens de Jonson ressemblent si peu à cette vision pittoresque et charmante ? C'est que l'imagination du peintre influe sur le tableau, colore ou décolore la réalité, comme le ciel exalte ou éteint le paysage. Shakespeare illumine et Jonson assombrit la nature. Mais où est la réalité vraie ? Quel est le véritable paysage, celui qui chante sous la lumière ou celui qui souffre sous un ciel plombé ? Ils sont vrais tour à tour, l'un et l'autre ; et si l'artiste n'en peint qu'un des deux aspects, choisissant celui qui répond le mieux à son tempérament, à son tour d'esprit, sa peinture pourra être exacte, mais elle restera quand même incomplète. Les gentilshommes de la cour d'Elizabeth n'étaient pas tous aussi brillants que Mercutio, mais ils n'étaient pas tous aussi sots que Fastidious Brisk. Shakespeare, spirituel et poète, a peint surtout les uns ; Jonson, caustique et maussade, peignit surtout les autres. Qui nous dira quel était le type

dominant, et de ces deux images tendancieuses quelle est la plus vraie ? Pour arriver à en déterminer approximativement l'exactitude, il ne faut donc pas se confiner à un seul auteur ; il faut corroborer ou corriger les impressions de l'un par celles de l'autre, peser la valeur des témoignages, interpréter les interprétateurs, et l'on arrive ainsi, avec des tâtonnements, des réticences et des moyennes, à une vision dont la justesse reste douteuse. En fait, en dehors de quelques renseignements matériels, que le poète ne peut pas songer à modifier, la forme des ajustements, les heures des repas, les jurons et les tavernes à la mode, les comédies d'un même auteur ne donnent jamais que la vision personnelle de celui-ci, et si intéressante soit-elle, elle ne saurait toute seule faire autorité.

Aussi bien n'est-ce pas ce que nous allons chercher dans l'œuvre de Jonson : cette valeur documentaire, qui est sensiblement égale d'un écrivain à l'autre, en est à coup sûr le moindre mérite [1]. Ne pouvant vérifier l'exactitude de sa peinture, nous en pouvons louer la vie ; si sa vision totale est déformée dans un certain sens, certaines parties au moins sont bien vivantes ; elles ont cet « air de vie », cette ressemblance probable, qu'on admire de confiance dans un bon portrait, dont on ne connaîtra jamais le modèle. Les contemporains, ceux qui ont connu l'original, ont pu n'en pas louer la ressemblance immédiate ; mais par la profondeur de l'observation ou le prestige de la couleur, par la fidélité aux lois éternelles de l'expression, il nous paraît encore aujourd'hui vivant et vrai. C'est cette vérité plus profonde qu'on peut admirer dans certaines portions de la comédie jonsonienne, dans certains portraits qu'il a esquissés. Beaucoup de ses personnages sont de pures abstractions, qui ne donnent pas un instant l'impression de la réalité. Mais à côté de ces ombres vaines, qui ne laissent aucune image dans le souvenir, la mémoire peut évoquer un certain nombre de figures vivantes et inoubliables. C'est le triomphe suprême de l'artiste, lorsqu'il peut, avec des traits bien choisis, créer des personnages, qui deviennent aussi réels pour nous que ceux que nous coudoyons chaque jour, un Falstaff, un Harpagon, un Parson Adams, un Figaro. Ces merveilleuses réussites, dont les plus grands seuls sont capables, Jonson n'avait pas assez de génie pour les égaler : une fois cependant, le

1. La plupart des renseignements que l'on peut extraire du théâtre de Jonson sur la vie contemporaine ont été recueillis par M. Brenneke, dans sa thèse de Doctorat, *Kulturhistorisches aus Ben Jonson's Dramen* (Halle, 1899).

jour où il a conçu Bobadil, il approcha vraiment des grands maîtres. On relira toujours *Every Man in his Humour* pour revoir l'ineffable bravache, et tant qu'il y aura des hâbleurs même en Angleterre, c'est le nom de Bobadil qui montera aux lèvres pour les railler. Nous le connaissons en effet admirablement, comme si nous l'avions vu hier ; nous connaissons sa vie dans le détail, comme s'il était de nos amis. Nous savons qu'il a des bas de soie et des habits fort propres, bien qu'un peu râpés ; nous avons visité son intérieur modeste et surpris ses mœurs frugales ; il nous a confié ses goûts littéraires et son passé n'a plus de secret pour nous. Bref le personnage est aussi complet qu'il est complexe. Non seulement il est délicieusement vivant, mais il le paraît d'autant plus qu'on s'y attendait moins. Le type du bravache est un type littéraire classé, que les auteurs traitent généralement *de chic* et en forçant les traits : pour faire parler ces imaginatifs intempérants, ils lâchent volontiers la bride à leur fantaisie et ne craignent jamais d'aller trop loin. Pyrgopolynice, Matamore, Parolles, Cyrano, peuvent être amusants, ils ne vivent pas. Jonson, qu'il l'ait voulu ou non, qu'il ait été retenu par le souci de la vérité ou par son défaut d'imagination, a étudié et peint en réaliste ce type conventionnel, et l'effet produit est délicieux. C'est, à une lettre près, l'impression que Pascal a si bien fixée : « on est tout étonné et ravi, car on s'attendait de voir un *acteur* et on trouve un homme. »

Jonson ne s'est pas élevé une seconde fois à cette même exubérance d'imagination, qui communique la vie à tout ce qu'elle touche Mais, si Bobadil reste unique, on trouve néanmoins dans son œuvre un certain nombre d'autres personnages, qui laissent dans l'esprit une impression vivante et forte. Ce sont généralement des comparses, car Jonson n'avait pas cette puissance d'invention, qui soutient un caractère d'un bout à l'autre d'un roman ou d'une pièce de théâtre, sachant trouver indéfiniment de nouveaux traits qui complètent les premiers sans les répéter. Il est difficile, au théâtre surtout, d'animer d'une vie intense un personnage de premier plan, et l'on peut remarquer chez Molière que les personnages principaux sont souvent les moins vivants. Tel personnage secondaire qui n'a qu'une scène, dont le caractère se résume en une particularité bien marquée, laisse un souvenir très net ; l'auteur l'a croqué d'un crayon rapide, accentuant le trait dominant qui le fixe dans la mémoire. Pour les caractères principaux, plus complexes, comme le poète ajoute et

retouche pour préciser l'image, le contour finit par se brouiller : le personnage, plus fouillé, paraît moins vivant. On trouvera de même chez Jonson un certain nombre de caractères épisodiques, inutiles à l'action, qui n'ont été introduits que pour l'intérêt qu'ils présentent et qui restent dans le souvenir. Ils n'ont pas l'intensité de vie des immortelles figures que nous rappelions plus haut, ni la qualité très particulière de séduction qu'exerce sur nous Bobadil. Mais quand on a lu ses comédies, on ne peut oublier le bon Stephen ni le pauvre Matthew, ni le galant Fastidious Brisk ni Tucca le butor, ni non plus ce niais de Cokes et son gouverneur, l'ineffable Waspe. Chacun de ces originaux ressuscite devant l'œil intérieur avec une physionomie et un caractère bien déterminés ; de fait ils ne ressemblent à personne. Ils ont tous leur individualité distincte, et la chose est d'autant plus remarquable qu'ils n'ont rien qui les signale particulièrement. La définition de chacun d'eux est simple, elle se résume en deux ou trois mots ; ils sont vivants cependant, ils se détachent en relief sur la foule anonyme des autres figurants. Il faut reconnaître aussitôt d'ailleurs que ce relief n'a pas la puissance, qui caractérise les comparses de certains auteurs. Un Trulliber, par exemple, est dessiné avec des traits plus vigoureux, plus accentués, et c'est cette exagération même qui le fait paraître plus vivant. On dirait que Jonson n'a pas compris, ou voulu comprendre, qu'au théâtre les effets devaient être forcés, que l'atmosphère de la scène et le recul exi geaient un certain grossissement de l'image. Scrupuleusement réaliste, il s'est toujours refusé à augmenter la drôlerie des personnages par une insistance exagérée. Mais cette fidélité intransigeante à la nature, qui est presque à ce point une vertu morale, est littérairement un défaut. Nous louions la modération avec laquelle il a peint Bobadil, mais cette modération devient timidité avec Stephen ou Cokes. De sorte que ces personnages joliment observés, finement crayonnés, ne donnent pas sur les planches l'impression de la vie. C'est à la lecture seulement qu'ils s'animent : encore faut-il que le lecteur y mette un peu du sien.

On dira que six ou sept sur près de trois cents, ce n'est guère ; mettons, pour faire bonne mesure, qu'il y en ait une dizaine : c'est encore assez peu. Si maintenant l'on en recherche la raison, c'est au fond que Jonson manquait de gaieté. Nous avons dit plus haut qu'en principe, et sauf exceptions, les personnages paraissent d'autant plus réels, qu'ils ont moins d'importance : on peut dire aussi qu'ils

paraîtront d'autant plus vivants qu'ils seront plus comiques. Les héros de drame, à plus forte raison ceux de tragédie, peuvent être profondément étudiés, ils ne donnent pas l'impression de vie. Il en est de même des héros de roman : qui distingue entre eux nettement, si intéressants qu'ils puissent être, tous les jeunes premiers de nos romans psychologiques ? Les caractères comiques, au contraire, dans le livre et au théâtre, paraissent aussitôt vivants : leurs noms évoquent des figures véritables et non pas des formules abstraites. Nous ne *voyons* pas Oreste et Achille, Pyrrhus et Hippolyte, Polyeucte ou Cinna, ni André Mariolle, ni Hubert Liauran, ni Jacques Dechartre, ni même Julien Sorel : nous *voyons* très bien en revanche Tartuffe et Mascarille, Turcaret et Bazile, M. Poirier et M. Homais. Serait-ce que dans la vie les personnages comiques sont tellement plus fréquents que les autres que ceux-ci ne paraissent correspondre à aucune réalité ? Ne serait-ce pas plutôt que ces personnages ont été conçus par leurs auteurs sous forme concrète, ou pris par eux directement dans la vie ? La comédie est de tous les genres celui qui s'accommode le mieux du réalisme, les grands comiques étant au fond nécessairement des réalistes. Remarquez en effet que les personnages les plus vivants de la littérature sont ceux qui s'objectivent en quelque sorte devant nos yeux sous forme visible. Nous ne les voyons pas tous de la même façon, mais nous les voyons, et c'est l'essentiel. Le détail de la vision varie suivant les données de notre expérience personnelle ; nous donnons à Tartuffe et à Harpagon la physionomie de tel hypocrite ou de tel avare que l'existence a mis sur notre chemin ; mais c'est le fait de la vision qui seul importe. Nous éprouvons le besoin de donner une figure au personnage, même avant de le voir incarné par un acteur ; et même si nous n'avons jamais vu jouer la pièce, il se dresse devant nous sous un aspect précis [1]. Pourtant il est très rare que l'auteur nous en ait donné le signalement physique, du moins dans la comédie : il nous laisse toute liberté de l'imaginer à notre guise, mais il nous force, inconsciemment, à l'imaginer. Il ne nous suggère pas un portrait, mais la nécessité d'en faire un. Le caractère est tellement vrai qu'on ne peut s'empêcher de le préciser

1. Il y a même inconvénient parfois à voir représenter la pièce, si l'acteur qui incarne le personnage ne répond pas au type physique que vous lui donniez : il se produit alors un flottement dans l'image, une moindre netteté. On sait aussi que dans le roman, lorsque l'auteur fait de ses héros un portrait trop détaillé, le lecteur a peine à y conformer sa vision.

par une image, comme s'il existait réellement. Or cette intensité de vie qui projette un personnage dans le champ de la vision, qui détermine pour notre esprit une sorte d'*hallucination gaie*, provient en dernière analyse de la force comique dont l'auteur est animé. Les caractères qui s'animent ainsi sous notre regard sont les plus comiques ; et Jonson n'avait pas assez de verve pour communiquer aux siens une telle énergie vitale. Il lui manquait cette gaieté de l'imagination qui, sur le modèle de la réalité, invente des traits drôlatiques, et accentue par d'autres de son cru ceux qu'elle a recueillis dans la nature. On jurerait qu'il n'a rien inventé, qu'il s'est contenté toujours de transcrire ce qu'il entendait dire autour de lui. Mais telle phrase qui nous fera rire dans la vie courante, nous fait sourire à peine sur les planches ; et les mots qu'il prête à ses personnages, ou plutôt qu'ils lui ont prêtés, ne produisent pas la moitié ni le quart de l'effet qu'il en attendait.

Faut-il attribuer cette timidité malencontreuse à un souci exagéré de la vraisemblance, à une sorte de probité étroite qui l'empêchait de dépasser dans la représentation de la vie la médiocrité même qu'elle lui offrait ? Peut-être Cependant il n'a pas toujours eu ces fâcheux scrupules : dans deux ou trois de ses comédies, il n'a pas craint de grossir les traits, de charger la caricature, et il est arrivé ainsi, non pas à créer des types vivants, mais à donner momentanément l'illusion de la vie. On dira d'un homme : « C'est un Falstaff » ! ou : « C'est un Harpagon » ! On ne dira pas : « C'est un Volpone » ! Les uns sont au-dessus, l'autre reste au-dessous de la réalité. A défaut pourtant de cette vérité mobile et diverse, qui anime les plus grandes créations de l'art, on se contentera de cette vérité inférieure et artificielle, comme à défaut d'un bon portrait on se contentera d'une caricature. Le caricaturiste saisit le trait dominant de son modèle et se borne à l'amplifier : le vaudevilliste choisit un trait de caractère, et négligeant tous les autres, insiste uniquement sur celui-là. Mais, dira-t-on, tout auteur comique, qui veut donner une impression forte, est obligé de charger son modèle ; il faut donc dire de Shakespeare, de Molière, de Fielding, que ce sont des caricaturistes, du moins dans celles de leurs œuvres où ils essaient de donner avant tout la sensation de la vie. Je n'y vois pour ma part aucun inconvénient, je ferai seulement remarquer qu'il y a parmi les caricaturistes plusieurs écoles. Les uns se contentent d'exagérer les traits essentiels, de façon à faire mieux ressortir le caractère, sans rompre l'équilibre normal de la physio-

nomie ; les autres accentuent hors de toute proportion le trait dominateur, qui devient ainsi prépondérant. Ces charges déformées ne donnent pas comme les autres l'impression de la vie ; mais par suite de la déformation même, la figure se grave dans le souvenir plus fortement. De même au théâtre : immobilisé dans un geste, dans une attitude, dans une passion, le personnage n'est pas vivant, mais il le paraît presque ; tandis qu'on lit la pièce ou qu'on la voit jouer, il fait illusion. Il n'a pas cette complexité, qui confère aux créations des grands maîtres une sorte d'individualité humaine, une vie véritable : il reste un type littéraire. C'est comme une statue de cire admirablement faite : on peut s'y tromper de loin, de près toute méprise est impossible : il n'y a pas là la moiteur vibrante de la chair, la souple tension des muscles et des nerfs. Néanmoins c'est un procédé qui produit d'heureux effets, notamment dans la comédie ; c'est celui qu'emploient Balzac et Zola et la plupart des écrivains naturalistes. Jonson, de propos délibéré ou non, y eut quelquefois recours et s'en trouva bien. Tous les personnages du *Renard*, Volpone, Mosca, Voltore, Corbaccio, Corvino, sont bâtis sur ce plan, et la pièce a le mérite au moins de la vigueur : ces puissantes silhouettes sont ineffaçables. Morose est moins heureux, probablement parce que le fond du caractère est un peu mince pour être ainsi traité dans la manière forte ; mais Sir Epicure Mammon est une belle esquisse, et l'on peut regretter qu'elle n'ait pas été plus poussée. Plusieurs comédies à la française, ayant un héros principal qui serait dessiné avec cette belle ampleur, seraient fort intéressantes et pourraient être fort belles : au fond le père Goriot et le bonhomme Grandet ne sont pas construits autrement. Malheureusement Jonson s'est contenté d'écrire *le Renard* pour nous donner le regret de ce qu'il aurait pu faire, puis il est retourné à ses fâcheux errements.

Au reste il lui manqua toujours pour être un grand créateur d'âmes le don indispensable et primordial, la sympathie. Il faut que le poète, s'il veut insuffler la vie à ses héros, commence par les aimer. Je relevais plus haut la différence entre certaine scène du *Conte du Tonneau* et une autre analogue dans *Silas Marner*, où l'avantage restait sûrement à George Eliot. Pourquoi ? Parce que, tout en raillant leur sottise rustique, on sentait chez celle-ci pour ses beaux esprits de village une indulgence souriante que Jonson n'éprouvait nullement. On peut étendre la critique à tout l'ensemble de son œuvre. Elle est animée d'un esprit de satire et de dénigrement, qui détruit tous les

germes de vie comme une bise aigre et glacée. Jonson, sans être méchant, avait une âme de qualité plus forte que tendre, qui éprouvait la haine du mal plus que l'amour du bien. Devant son regard ironique et incisif, les caractères se ferment comme certains animaux se rétractent devant une présence ennemie. Il ne pardonnera pas aux ignorants de la campagne, ni aux sots de la ville, en raison de la bonté qui compensera leur peu d'intelligence. Il ricane tristement de leur bêtise, sans arriver à aimer cette bêtise, soit pour la naïveté qu'elle recouvre, soit pour la drôlerie qu'elle contient. Mais pour rendre une chose, il faut la comprendre, et pour la comprendre, il faut l'aimer. Le peintre qui s'attache à reproduire fidèlement une chose laide doit y découvrir une âme de beauté, soit dans les jeux de l'ombre et de la lumière, soit dans les sentiments qu'elle peut évoquer. De même le poète qui veut peindre un personnage doit entrer « dans la peau du bonhomme », et, s'il peut, dans son âme, pénétrer et partager ses sentiments, vivre sa vie par l'imagination. Or dans cette sympathie réelle et profonde, ou factice et momentanée, il y a toujours une portion plus ou moins grande, plus ou moins sincère, d'amour. Cela est vrai même des personnages comiques, voire des moins recommandables. Le poète, tout en les raillant, doit les aimer, soit pour les qualités qui contrebalancent leurs défauts, soit pour la beauté esthétique de ces défauts mêmes. C'est là ce qui fait la vie prodigieuse des personnages comiques de Shakespeare, d'un Bottom ou d'un Dogberry ; c'est que l'auteur jouit tout le premier de leur sottise et ne songe pas, au contraire, à la leur reprocher. Si Falstaff est aussi vivant, c'est que Shakespeare s'abstient de le juger pendant qu'il l'étudie ; à la fin seulement il le condamnera, mais d'un bout à l'autre de la pièce il s'applique à le comprendre, donc à l'aimer. De même il y a dans Molière des moments où nous sommes tentés de plaindre certains personnages, antipathiques par définition, Arnolphe par exemple ou Harpagon : le poète a si bien réussi dans son effort pour se substituer à eux, qu'il est arrivé par surprise à nous les faire presque aimer. Jonson, au contraire, juge ses personnages avant de les peindre et tout en les peignant ; il ne sait pas dépouiller sa personnalité pour revêtir un instant la leur ; il ne se fond pas en eux, mais s'y oppose. De là son incapacité de les pénétrer et leur caractère figé de fantoches. Seuls les personnages de ses premières comédies, Bobadil, Stephen, Matthew, Kitely, Tucca, paraissent respirer, étant peints sans acrimonie et même avec bien-

veillance. L'air circule autour d'eux, une sorte d'atmosphère légère et charmante de cordialité amusée. Serait-ce que leurs ridicules sont assez anodins en somme ? Je crois pourtant que dix ans plus tard il n'aurait pas écrit *Every Man in his Humour* de la même façon. Si la pièce, malgré ses imperfections, est si aimable et si vivante encore, c'est que le jeune débutant, confiant en lui-même et dans les autres, a jugé ses ridicules héros sans amertume. Il a goûté leur drôlerie naïve, il a ri de leurs sottises comme si elles n'étaient pas de son invention ; il n'en ricane pas avec ce dédain maussade qui deviendra sa caractéristique. Bref il a pour eux une sorte de tendresse et c'est pour cela qu'ils sont si vivants.

Tout compte fait, cette œuvre de Jonson, si inégale et par endroits si puissante, est une sorte de réfutation involontaire du réalisme en littérature. Le réalisme, c'est-à-dire l'imitation exacte de la nature intégrale, est admissible en peinture, où l'artiste doit peindre d'abord ce que chacun voit, pour exprimer, s'il peut, ce qu'il est seul à voir. Mais les deux arts, s'ils s'éclairent l'un par l'autre, n'ont pas les mêmes procédés, ni les mêmes fins. Tout ce qui se voit peut être l'objet d'un tableau : une table à moitié desservie, une échoppe borgne, un enfant pouilleux, peuvent devenir des chefs-d'œuvre. Mais en littérature il y a une certaine hiérarchie forcée des sujets : l'âme d'un homme instruit et délicat, quoi qu'on puisse dire, est plus intéressante à étudier que celle d'une brute. C'est l'erreur des réalistes de prétendre que, littérairement, tout ce qui est, est également intéressant. Les ivrognes, les imbéciles et les filous dont Jonson rapporte si complaisamment les plaisanteries et les sottises, ne sont amusants que quelques minutes ; l'exactitude rigoureuse est un danger d'ennui, et si l'on veut nous imposer longtemps leur compagnie, il faut corriger la médiocrité de leurs propos, en relever la platitude, par la façon spirituelle ou fantaisiste dont on les présente. Si la vulgarité est le défaut le plus flagrant des réalistes, la bizarrerie en est un autre auquel ils n'échappent pas toujours. Il semblerait au premier abord que le réaliste, qui veut donner de la vie une copie exacte, un résumé fidèle, doit éviter soigneusement tout ce qui sort de l'ordinaire, et sa vision de la réalité sera généralement plate et monotone. Mais le véritable réaliste, qui voit tout et trouve tout intéressant, sait que la nature est trop riche et trop complexe pour être emprisonnée dans un seul aspect, dans une formule d'ensemble : aussi fera-t-il parfois bon marché de la vraisemblance, et

l'on verra le peintre minutieux des *Sœurs Vatard* nous conter longuement les folies de l'ineffable des Esseintes. On trouvera dans Jonson également ces deux tendances, dont la contradiction se résout dans l'amour du vrai. De même qu'il n'hésite pas à nous décrire des originaux très vulgaires, il ne craindra pas de nous décrire des originaux trop particuliers. Il est possible qu'il ait rencontré un homme comme Morose, incapable de supporter aucune autre voix que la sienne, ou comme Fitzdottrel, impatient de rencontrer le Diable ; mais Boileau aurait pensé que de pareils maniaques sont des exceptions et, comme tels, indignes d'accaparer pendant cinq actes l'attention des « honnêtes gens ». Boileau en somme aurait eu raison : l'artiste doit observer et étudier la nature, mais parmi les données qu'elle lui offre, il doit choisir, non pas ce qui est le plus laid ou le plus bizarre, mais ce qui donnera au plus grand nombre de lecteurs l'impression vraie de la réalité. On peut s'amuser à mettre en scène un original dont l'étrangeté pittoresque séduit l'imagination ; mais il doit rester comme une figure épisodique et ne pas nous être donné pour un type normal d'humanité. Il est aussi faux de nous représenter des êtres réels, mais exceptionnels, que des êtres exceptionnels parce que surhumains. Les combinaisons de la nature sont infinies, et il est impossible à l'imagination humaine de rivaliser avec elle ; il n'y a pas dans la littérature de caractère ou de situation si étranges, qu'on ne puisse en trouver le pendant dans la vie ; mais le véritable réaliste, surtout s'il se pique d'être un classique, doit s'attacher à nous donner une peinture vraisemblable plutôt qu'une peinture vraie. C'est ce que font les grands réalistes, Shakespeare, Racine et Molière, Fielding et Lesage, George Eliot et Maupassant : c'est ce que Ben Jonson n'a pas toujours compris.

Mais ce qui lui a manqué surtout, ce qui fait que son œuvre, malgré tant de savoir et de talent, reste ennuyeuse et froide, c'est l'imagination qu'il a tenue en méfiance et qui s'est ainsi vengée de ses mépris. Le réaliste, qui croit parfois faire œuvre de science, ressent pour « cette maîtresse d'erreur et de fausseté » une crainte soupçonneuse : c'est elle pourtant, à tout prendre, qui est la première vertu de l'écrivain. Je ne parle pas de cette imagination déréglée, capricieuse et fantaisiste, qui remodèle à son gré le monde et le construit sur un nouveau plan : les œuvres à mon sens les plus belles sont celles qui gardent avec la vie et la nature un contact étroit. Mais pour peindre la vie, il ne suffit pas de la regarder, il faut la comprendre, et c'est à

quoi sert l'imagination. Le jugement, la raison permettent de déterminer les lois des mathématiques, mais non de pénétrer le cœur humain. C'est en nous mettant instinctivement à leur place, que nous prévoyons dans tel cas déterminé les actions des autres ; c'est en se mettant à la place de ses personnages que l'artiste peut reconstituer leurs impressions et leurs sentiments. Mais ce que nous faisons hâtivement, d'une manière approximative et vague, ils doivent le faire avec une application précise. Il faut que, par un effort de volonté plus ou moins consciente, ils se transportent successivement dans l'âme de leurs différents héros et vivent momentanément leur vie. Cette puissance de sympathie, cette souplesse d'imagination, qui permet à l'artiste de s'évader hors de lui-même, de revêtir d'autres personnalités, de reconstituer par le menu, dans sa complexité vivante, la psychologie des autres, fait souvent défaut aux réalistes, et elle a manqué à Jonson. Observateurs exacts de l'extérieur, des dehors de leurs personnages, assez indifférents à tout ce qui n'est pas visible et tangible, ils leur prêtent généralement les idées et les sentiments qui semblent s'accorder avec l'apparence et l'étiquette qu'ils ont au chapeau ; ils n'arrivent pas à pénétrer jusqu'à l'âme. C'est pourquoi leurs œuvres si souvent manquent de profondeur : elles seront intéressantes, curieuses, pittoresques, colorées ; elles n'ont pas cette puissance subtile, qui se dégage d'œuvres plus intimes. Elles ont en revanche plus de vie ; et en effet leurs personnages, vus du dehors très nettement et moralement très simplifiés, se dressent avec un relief vigoureux devant « l'œil de l'esprit ». Encore faut-il pour leur donner ce relief vivant, pour provoquer cette sorte d'hallucination dont nous parlions plus haut, un grossissement voulu de la réalité. Pour compenser l'absence de l'objet réel, dont on veut donner l'idée, il faut marquer ses traits avec plus d'insistance, accentuer les caractères, multiplier les situations et les mots caractéristiques. Les grands réalistes n'ont garde d'y manquer, soit qu'ils nous présentent leurs personnages en un très grand nombre de circonstances différentes, soit qu'ils forcent le trait jusqu'à les rendre épiques [1]. Ici encore c'est l'imagination qui doit intervenir pour inventer ou combiner ces scènes corrigées ou agrandies de la nature. Mais les réalistes moins audacieux, moins

1. Voir par exemple *Madame Bovary* et les romans de Balzac : celui-ci emploie d'ordinaire les deux procédés.

soucieux de vie que de vérité, ou plutôt d'exactitude, tiennent cette exagération nécessaire pour un mensonge et s'obstinent à maintenir aux objets leurs proportions réelles et médiocres. Ce fut souvent le défaut de Jonson et, sous couleur de probité, il y avait là surtout manque d'imagination, défaut de puissance : l'artiste ne doit pas seulement copier la nature, il doit l'interpréter. Autrement son œuvre reste pâle et monotone, ennuyeuse et froide, d'autant plus qu'il en élimine, par une sorte de véracité inexacte, tout ce qui n'est pas médiocre ou laid.

Mais le plus grand défaut des réalistes, c'est la sécheresse et la dureté de leur talent ; et ce défaut provient encore d'un certain manque d'imagination. Il semble que le fait de s'intéresser aux humbles, aux misérables de leur consacrer sa peine et son temps, de faire de leurs ternes souffrances et de leurs joies vulgaires la matière de ses livres, implique une grande tendresse, une compassion profonde pour ces déshérités de l'existence, le désir de révéler au public qui lit la tristesse mal connue, la poésie cachée de ces vies prosaïques. Et en effet il y a eu des réalistes qui, sans embellir les détails de la vie vraie, sans dissimuler l'ignorance et la simplicité de leurs personnages, ont su nous intéresser à eux et même nous les faire aimer. Mais à côté de Dickens et de Daudet, de G. Eliot et de Tolstoï, combien d'autres qui n'arrivent pas à démêler la beauté morale sous l'apparence extérieure, qui s'en tiennent à la médiocrité et à la laideur de ces dehors et ne cherchent pas à voir plus loin ! La moitié des réalistes, Balzac, Flaubert, Zola, sont des aristocrates, qui méprisent cette vulgarité dont ils font leur œuvre et qui tiennent à distance leurs ridicules héros. Ils se contentent de les regarder du haut de leur culture de mandarins, au lieu de se mêler à leur vie et d'essayer de les comprendre, avec cette intelligence du cœur qui ouvre les cœurs [1]. Ils se moquent de leurs personnages ou les dédai-

1. M. Stopford Brooke, à propos de Pope, a touché du doigt ce défaut capital de Jonson : « Pope said that the proper study of mankind was Man. But he approached that study from the side of the intellect alone. It was by the criticism of the understanding, not by the emotion of the heart that he worked on his subject ... . It is just the difference between Ben Jonson and Shakespeare : the one not seriously caring for his characters, but only how he may develope them ; the other loving, pitying, being personally indignant with his characters : so that in the one we study man, nay mankind. The one creates images of men and dresses them and makes them play their part by strings upon his stage : the other creates living men, and bids them act, and sits by watching them with passion. » (*Theology in the English Poets*, pp. 20-21.)

gnent ; et cette attitude hautaine et froide rend leur œuvre déplaisante et dure. Jonson appartient à cette école de réalistes sans bonté ni tendresse, qui par une anomalie étrange s'obstinent à peindre les humbles sans les aimer. Il n'y a pas dans son œuvre beaucoup de paysans ni de gens du peuple, mais aucun d'eux cependant n'est présenté sous un aspect séduisant : pas un seul qui nous intéresse, dont la drôlerie familière nous amuse. Ils n'ont même pas (sauf Cob) cet humour narquois, qui suffit au théâtre à nous rendre sympathique un simple comparse : ils sont tous bêtes, avec ou sans prétention, et les moins sots sont des voleurs. De quelque côté qu'on les prenne, on ne saurait s'y attacher : et l'on peut en dire autant de tous ses caractères. La plupart appartiennent à la bourgeoisie, aux classes riches, à ceux dont on peut rire sans arrière-pensée, car ils ont des compensations. Mais ils sont tous, ou à peu près, vicieux ou grotesques, quand ils ne sont pas l'un et l'autre ; ceux qui n'ont pas d'autres défauts ont un défaut complet d'intelligence. Nul auteur, à ma connaissance, n'a mis en scène aussi souvent des niais, des imbéciles. Cette insistance même produit à la réflexion une impression pénible : l'excès même de leur sottise, qui touche à l'infirmité, à la maladie, aurait dû les protéger. On peut sourire de ces malheureux, mais notre sourire doit s'atténuer de pitié pour leur infortune, et c'est ce que Jonson n'a pas senti : et quand nous le voyons revenir si complaisamment sur tous ces caractères qu'il méprise, nous avons le droit de lui demander pourquoi il passa sa vie à les peindre.

J'ai dit que c'était manque d'imagination, incapacité de reconstituer la psychologie des autres, d'imaginer par le cœur autant que par l'esprit la vie qu'ils mènent, le milieu où ils vivent et ce qu'il peut y avoir de bonté touchante et de noblesse vraie sous des apparences bizarres ou mesquines. Peut-être y a-t-il autre chose. Remarquez que tous ces réalistes cruels, Balzac, Flaubert, Zola, sont au fond des romantiques, qui se plaisent à évoquer les belles visions d'un passé somptueux, splendide, ou à simplifier la vie contemporaine suivant de grandes lignes synthétiques. Par malheur ils ont reçu de la nature, avec cette imagination grandiose et magicienne, un œil d'une précision remarquable, auquel rien n'échappe des réalités médiocres qui les entourent [1]. Le rude contraste que crée leur imagination entre les

1. Qu'est-ce au fond que le romantisme, sinon le désir de chercher dans la vie tous les éléments de beauté qu'elle renferme, soit dans l'ordre des sentiments, soit

conditions d'existence qu'ils rêvent et celles qu'il voient, leur fait naturellement mépriser celles-ci : la vie moyenne et mesquine qu'ils ne peuvent s'empêcher d'apercevoir autour d'eux leur paraît plus plate encore et plus vulgaire de toute la beauté qu'ils y voudraient trouver ; comme ils n'arrivent pas, avec leur imagination toute pittoresque, à en pénétrer l'abstraite beauté, ils détestent ce monde actuel dont la laideur les attire et les repousse à la fois ; et comme ces deux tendances de leur nature demandent également satisfaction, ils se réfugient dans le souvenir des âges merveilleux pour en décrire avec précision la grandeur, ou ils cherchent dans le monde d'aujourd'hui des coins de beauté romanesque, ou ils prêtent inconsciemment aux actions de leurs modernes héros une ampleur digne de l'épopée. Après *la Cousine Bette*, après *Mme Bovary*, après *Germinal*, et pour se consoler, ils écriront *la Peau de chagrin* et *la Recherche de l'absolu*, *Salammbô* et *Hérodias*, *le Rêve* ou *la Faute de l'abbé Mouret*. On peut se demander si le même phénomène de dualité ne s'est pas produit chez Jonson, s'il n'y avait pas en lui une sorte de romantique trop raisonnable et clairvoyant, qui enrageait de la laideur du monde et qui se sentait forcé néanmoins, comme à contre-cœur, de le peindre tel qu'il le voyait ? Tombé en plein mouvement romantique, au milieu d'écrivains qui ne craignaient pas de peindre l'homme de couleurs flatteuses [1], il aurait senti en lui-même comme un scrupule de con-

dans celui des apparences ? De là vient que les romantiques ont fait rentrer dans la littérature l'amour de la nature et la peinture de la passion. Le caractère romanesque imprimé à ce mouvement chez nous s'explique par une réaction nécessaire contre la platitude antérieure. Le classicisme, qui est en son fond réaliste, était appauvri, desséché, vidé de toute vérité comme de toute poésie. La révolution de 1827 se fit, comme toutes les révolutions littéraires, au nom de la vérité, et la vérité à cette date se trouvait être l'imagination ; puis l'exagération romanesque entraîna une réaction naturaliste, qui semble aujourd'hui apaisée.

1. Je les appellerais des idéalistes, si je ne redoutais la confusion : Shakespeare et la plupart des dramatistes contemporains ne peignent pas l'homme sous un aspect très avantageux : si les femmes sont souvent très pures et très bonnes, les hommes chez eux sont rarement des modèles de vertu. Ils nous les montreront débauchés, cruels, méchants, cupides ; mais, dans le vice comme dans la vertu, ils donneront à leurs héros une sorte de grandeur poétique ; ils auront, dans le mal comme dans le bien, une puissance peu commune, presque invraisemblable ; et c'est pourquoi leur peinture est idéalisée. Jonson, qui manque d'imagination, proteste contre ces exagérations, en nous peignant l'homme, non pas plus mauvais, mais plus médiocre, et la vie non pas plus triste, mais plus mesquine. Dans *Volpone* seulement, il a donné plus d'ampleur à sa peinture, plus d'envergure à ses personnages ; et la pièce est véritablement romantique. Dans ses autres comédies, par scrupule réaliste, il se garde bien de forcer le trait.

science artistique, très noble dans son étroitesse ; et non pas pour se distinguer des autres, mais pour protester contre leurs excès trompeurs, il aurait voulu nous donner de la réalité une image strictement exacte. Ce n'est là qu'une hypothèse pour expliquer l'attitude dédaigneuse de Jonson vis-à-vis de ses personnages, et cette contradiction qui nous choque entre le sujet de son œuvre et le ton qui l'anime ; mais certains faits semblent la justifier. On verra plus loin, en étudiant ses Masques et ses Poésies, qu'il y avait dans son âme austère une certaine grâce, dont l'élégance inattendue nous surprend. On retrouve cet étonnement lorsqu'on passe en revue la liste de ses comédies. Comme Balzac, comme Flaubert, comme Zola, il semble avoir eu parfois la nostalgie du beau, le dégoût de ce réalisme dur, de cette exactitude cruelle, à quoi il s'était condamné. Mais il n'arrivait pas comme les autres à rompre le charme douloureux qui le rivait à la réalité présente. Plusieurs fois, surtout à la fin de sa vie, il essaya de se révolter contre cette mainmise, mais sans y réussir : le pli était pris, trop profondément marqué. Il parvenait, à force de mémoire, à écrire une page gracieuse et poétique, mais tout effort soutenu lui était interdit. *La Nouvelle Auberge*, cette fantaisie romanesque dans le style de Fletcher, est en somme une pièce manquée : il ne peut pas s'élever à cette légèreté d'imagination qui nous ravit dans les comédies de son joyeux rival. Mais c'est surtout dans *le Triste Berger* qu'éclatent à la fois ce regret et cette impuissance : il est possible, en somme, que la pièce ait été commencée vers la quarantaine, abandonnée, reprise et finalement laissée inachevée. Est-ce la maladie qui glaça son effort ? Je serais assez tenté de penser que ce brusque arrêt tient à des causes moins contingentes. Ce joli fragment, dont les meilleurs passages sentent un peu trop la traduction, me paraît comme le symbole de cette organisation artistique, incapable de s'envoler loin du réel. L'imagination du poète est comme un oiseau domestiqué, qui peut aller parfois se percher dans un arbre, mais qui retombe à terre lourdement, dès qu'il veut prendre son essor, et ne pourra jamais réaliser son rêve de libération et de beauté.

VII

En résumé, avec beaucoup de savoir et même de talent, Jonson n'est arrivé à édifier qu'une œuvre inégale et froide. N'ayant aucun intérêt à diminuer son mérite, c'est uniquement le souci de la vérité qui nous impose cette conclusion. que je n'attendais pas moi-même quand j'ai commencé à l'étudier. Ajoutons, pour l'excuser, qu'il n'a pas eu de chance. Ce poète réaliste, qui ne croyait pas aux Fées, a dû les offenser dans une existence antérieure par son scepticisme irrévérencieux : elles se seront vengées en lui prodiguant tous les dons de l'esprit, sauf le seul qui fut nécessaire, et en le faisant naître à un moment où son talent particulier ne pouvait porter tous ses fruits.

Le malheur de Jonson est d'avoir dû travailler pour le théâtre. Non pas que je regrette les travaux d'histoire, de philologie, de philosophie, qu'il aurait composés sans doute, s'il avait eu le loisir de suivre son penchant. Ses deux ou trois meilleures comédies sont évidemment supérieures à tous les ouvrages d'érudition qu'il n'a pas écrits. Mais je crois que son originalité propre dut être desservie par les circonstances, et qu'en écrivant des pièces de théâtre, il n'a pas pu donner toute sa mesure. Le théâtre a des nécessités, auxquelles il faut qu'on se plie bon gré mal gré, et ces lois n'étaient pas de nature à favoriser son talent. Il avait peu d'imagination, une incapacité presque absolue de sortir de sa personnalité vigoureuse pour entrer dans celle d'autrui ; et l'auteur dramatique doit précisément se projeter hors de lui-même, se multiplier en autant de personnages qu'il en veut mettre à la scène. Il avait peu de gaieté, point de verve, et son humour particulier, dur et caustique, était peu fait pour réussir sur les planches, devant un public assemblé. D'autre part il avait le goût du style, un réel talent d'écrivain, nerveux et fort, qui était superflu, presque funeste, pour un dramatiste. Il avait surtout un don d'observation visuelle, minutieux et précis, qui ne trouvait aucunement son emploi au théâtre et qui eût été tout à fait à sa place dans le roman. En réalité Jonson aurait dû composer des romans, et l'on est presque tenté de lui faire un reproche de ne pas s'en être avisé. Il est vrai que le roman n'existait pas encore, j'entends le roman réaliste et moderne, tel que Defoe devait le créer cent

ans plus tard ; mais il y avait déjà un mouvement de transformation de l'antique *romance* que l'initiative de Jonson aurait pu hâter [1]. Il n'a pas su deviner quelles ressources pouvait offrir à son talent cette forme littéraire nouvelle, quelles correspondances admirables il y avait entre les qualités qu'il avait reçues de la nature et ce genre ignoré des anciens, du moins à la bonne époque, et dont il était incapable de prévoir alors l'importance future et l'éclatante destinée.

Si Jonson avait eu plus d'audace et de clairvoyance, s'il avait composé des romans au lieu de comédies, nous aurions probablement des œuvres plus intéressantes que celles qu'il nous a laissées. Assurément son vers est vigoureux, puissant ; mais sa prose est meilleure encore, plus serrée, plus drue, avec une hardiesse brusque, qui confère à son style une forte originalité. S'il avait travaillé davantage, s'il avait pu en développer les possibilités latentes, il aurait acquis probablement d'autres qualités de couleur et de pittoresque, qui s'y trouvaient comme en puissance. Grand observateur et très curieux du monde extérieur, il aurait pu nous donner une peinture très intéressante de la société anglaise au temps des premiers Stuarts. Cette peinture qui n'est qu'esquissée dans ses comédies, il aurait pu la pousser davantage, la faire plus exacte encore et plus complète. Ce que Defoe et Smollett ont fait pour leurs contemporains, il l'aurait fait pour ceux de Shakespeare ; et l'on devine combien ces renseignements minutieux, ces photographies morales offriraient aujourd'hui d'intérêt. Comme il n'avait aucun préjugé de dignité littéraire, il n'aurait été arrêté par aucune considération de convenance dans sa représentation de la réalité. Les milieux interlopes sollicitaient sa curiosité autant que les autres : il semble même avoir eu quelque prédilection pour les études de mauvaises mœurs, moins par goût du dévergondage que par amour du pittoresque. Quelques-uns au moins de ses livres auraient été consacrés au monde des gueux, des bohémiens et des voleurs ; et ces romans picaresques, d'une couleur un peu montée, d'une saveur forte et rude, d'un réalisme cru sans

1. On verra l'esquisse de ce mouvement prématuré dans le livre de M. Jusserand, *Le Roman au Temps de Shakespeare* (Paris, 1887). A défaut de romans, il aurait pu écrire des Essais dans la manière d'Addison. Il fait aussi songer à La Bruyère et je crois qu'il eût aimé son livre, sauf à le trouver comme Boileau trop décousu. Comme l'auteur des *Caractères*, c'était un observateur plus curieux que profond, mais admirable dans sa sphère. La Bruyère est en plus un merveilleux styliste, ce que Jonson aurait été sans doute, s'il n'avait pas écrit pour le théâtre.

truculence, nous auraient reposés des fadeurs pastorales et des sentimentalités alambiquées de l'époque. Plus intelligent, plus cultivé, que Defoe et Smollett, ses romans n'auraient pas eu seulement une valeur documentaire. Le roman permet à l'auteur d'intervenir dans l'action, de rouler son fauteuil sur le devant de la scène, comme on l'a dit de Fielding, afin de venir philosopher avec ses lecteurs. Jonson, sans être un philosophe, avait une façon très originale de regarder la vie, un certain humour sec, une ironie froide et forte, moins aimable que celle de Fielding, moins cruelle que celle de Swift, tenant le milieu entre l'une et l'autre, qui suffit à relever le moindre lieu commun ; cette gaîté caustique, d'un accent assez personnel, qu'il semble réprimer tant qu'il peut dans ses comédies, pour n'avoir pas l'air de parler par la bouche de ses personnages, il aurait pu lui lâcher la bride dans des œuvres moins objectives et moins pressées. S'il n'était pas un subtil psychologue, il était un observateur curieux, très avisé, voyant bien le détail et cherchant le pourquoi des choses : ses romans auraient été remplis de remarques justes et mordantes sur les bizarreries de la nature humaine. S'il n'avait pas cette verve puissante qui crée un Parson Adams, il était capable d'esquisser avec un certain relief d'amusantes figures de comparses ; moins gêné dans un roman que dans une pièce de théâtre, ayant plus de loisir pour s'espacer, il aurait mis dans son œuvre une foule de croquis intéressants et de vivantes silhouettes. Les personnages principaux, qui sont rarement très vivants, auraient été développés plus longuement dans les deux ou trois volumes d'un roman que dans les cinq actes d'une comédie ; et s'il avait eu l'audace, comme le jour où il a conçu *le Renard*, de les pousser à fond, d'accentuer les traits, nous aurions eu quelques types puissants, gigantesques, dans la manière de notre Balzac, qui est encore de tous les écrivains celui à qui il ressemble le plus [1].

1. C'est M. Mézières (sauf erreur) qui a le premier signalé cette ressemblance entre le talent de Jonson et celui de Balzac : « On a comparé récemment, et pour la première fois sans doute, notre romancier Balzac à Shakespeare. La comparaison manque de justesse. Ce sont au contraire deux esprits très différents. Tandis que l'un, quoique doué d'un puissant esprit, se traîne péniblement dans les bas-fonds de la société, l'autre s'élève sans cesse, sur des ailes de flamme, vers des régions plus pures. C'est plutôt à Jonson que Balzac ressemble. Tous deux étudient, avec une égale curiosité, les maladies morales de l'âme, tous deux s'attachent à l'observation des caractères exceptionnels et pervers, tous deux analysent avec patience et

Malheureusement ces beaux romans, d'un Smollett plus profond, d'un Fielding plus grave, aussi exacts, aussi puissants et mieux écrits que ceux de Balzac, ont l'inconvénient de ne pas exister, et on ne peut les admirer qu'en rêve. Les comédies qu'il a écrites à la place sont intéressantes et témoignent d'un très grand talent, mais à part deux ou trois qui sont des chefs-d'œuvre dans leur genre, elles restent

peignent avec énergie ce qu'ils ont vu et ce qu'ils ont conçu. Seulement l'un est un poète qui écrit fortement sa langue ; l'autre est un prosateur qui écrit difficilement la sienne. » *Prédécesseurs et Contemporains de Shakespeare*, pp. 235-6. Il faut tenir compte de la différence des genres, mais il y a en effet entre les deux écrivains bien des points communs. Tous deux sont de grands réalistes, qui ont « asséné » sur la vie des yeux pleins de curiosité minutieuse et qui ne trouvaient rien inférieur à la dignité de l art. Jonson, s'il avait écrit des romans, aurait excellé comme Balzac dans la peinture extérieure des gens et des choses. D'autre part, il y a chez l'un comme chez l'autre un grand fond de pessimisme, qui colore leur œuvre d'une tristesse amère. Sauf quelques exceptions, tous les héros de Balzac sont vicieux, méchants ou grotesques ; et l'on trouve chez Jonson à peu près le même défaut, cette absence de sympathie de l'auteur pour ses personnages qui finit par nous rebuter. L'un et l'autre ont étudié avec complaisance les maladies morales, les déformations et les dépravations du caractère, les manies, les bizarreries de la pensée ; plus observateurs que psychologues, ils ont mieux peint l'homme extérieur que l'homme intérieur, et les êtres simples que les raffinés ; ayant plus de vigueur que de délicatesse, ils ont échoué presque toujours dans la peinture des âmes féminines. Mais il y a aussi bien des différences. *La Comédie Humaine* a été composée dans une sorte de fièvre, au milieu d'un tourbillon de projets chimériques et d'embarras d'argent incessants : c'est pourquoi elle est énorme et inégale. L'œuvre de Jonson au contraire a été méditée et digérée à loisir, en songeant à la postérité. Balzac d'autre part écrit assez mal, du moins quand il essaie de bien écrire ; sa prose, en tout cas, ne vaut pas les vers robustes et serrés de Jonson. Mais l'auteur de *la Cousine Bette* et d'*Eugénie Grandet* a une qualité merveilleuse que peu d'écrivains ont eue au même degré, et Jonson assez rarement : c'est ce don étonnant de vie, qui lui permettait « de faire concurrence à l'état civil » et d'animer réellement des centaines de personnages. Il avait une imagination prodigieuse et comme hypertrophiée, qui dressait ses personnages devant lui dans un relief singulier et qui lui faisait vivre leur vie plus que la sienne. Cette œuvre composée la nuit, dans la surexcitation du café, dans l'effort d'une volonté tendue à se rompre, a un caractère presque hallucinant, tant la vérité des personnages est intense. Les héros de B. sont gigantesques à côté de ceux de J. ; et cette exagération, cette insistance, cette invention infatigable de traits toujours plus forts, leur donne une vie artificielle, mais extraordinairement puissante. Que l'on compare les mêmes types traités par les deux poètes, Merecraft et Mercadet, Pennyboy et Grandet, Mammon et B. Claes : les personnages de Jonson sont de petites maquettes près de ces colossales statues. Une fois seulement, dans *le Renard*, il a su donner à ses acteurs une envergure presque surhumaine, autant du moins que le permettait la forme dramatique. Mais en général son goût de la mesure et de la raison le retient. En somme, l'auteur de *Volpone* et celui du *Père Goriot* sont deux esprits de même famille, avec l'un plus de talent, l'autre de génie ; d'où leurs qualités différentes et leurs limitations. Jonson est plus régulier, plus égal, plus grand écrivain ; l'œuvre de Balzac a plus de force et de portée.

inférieures en somme à ce talent. Si l'on ne peut faire un grief à l'auteur du *Renard* de n'avoir pas eu plus de chance, on est en droit de lui reprocher d'avoir si mal administré les dons heureux qu'il avait reçus de la nature. De ses quinze comédies, il n'y en a pas deux qui se ressemblent : toutes représentent pour ainsi dire un genre différent, comme si le poète jamais satisfait de lui-même, cherchant toujours une formule meilleure, ou bien incapable de se renouveler par le fond, essayait de nous donner le change en variant la forme. *The Case is altered* est une tragi-comédie romantique ; *Every Man out of his Humour*, une comédie d'intrigue psychologique : *Cynthia's Revels*, un bel exercice de style. Le *Poetaster* est une satire littéraire ; *le Renard*, une grande comédie de mœurs; *la Femme Silencieuse*, un vaudeville joyeux ; *l'Alchimiste*, un vaudeville grave. *La Foire* est un tableau de mœurs picaresques ; *le Diable est un Sot* et *la Boutique aux Nouvelles*, qui se rapprochent davantage, mais non pas complètement, sont des comédies fantaisistes dans le goût d'Aristophane. En revanche *la Nouvelle Auberge* est une comédie romanesque à la Fletcher; *la Dame Magnétique*, un vaudeville bourgeois ; *le Conte du Tonneau*, un vaudeville campagnard, et *le Triste Berger*, une comédie pastorale. Mais cette variété même, qui peut passer pour un mérite, lui a plutôt nui auprès de la postérité : elle semble un aveu d'indécision, de timidité, et l'avenir, comme la fortune, est aux audacieux. Ce poète qui se flattait par surcroît d'être un critique, et que son esprit critique a gêné souvent, n'a pas eu assez de jugement pour reconnaître quel était le genre de comédie le mieux approprié à son talent. De ces quinze pièces de type si différent, la moitié au moins sont intéressantes, trois ou quatre sont excellentes, et *le Renard* est une grande œuvre. Mais pourquoi n'a-t-il pas écrit deux ou trois autres comédies comme *le Renard* ou *l'Alchimiste ?* C'était précisément cette prépondérance de l'esprit critique sur les facultés créatrices, qui a refroidi sa verve et glacé son inspiration. Il avait eu le rare bonheur de débuter tout jeune par un chef-d'œuvre, *Every Man in his Humour :* en suivant la même veine de gaieté facile et légère, il nous aurait donné une série de pièces charmantes et spirituelles. Mais il ne voulut pas se répéter, il prétendit mieux faire ; et les comédies qui viennent ensuite sont ennuyeuses et pénibles par leur application même. Se reprenant, ou plutôt s'oubliant, il composa plus tard et successivement ses meilleures comédies, *le Renard* et *la Femme Silencieuse*, *l'Alchimiste* et *la Foire* : et

leur supériorité vient précisément de cette moindre application, de cette détente momentanée de la volonté, d'un certain abandon au démon intérieur. Puis il revint à ses errements premiers, à ses raisonnements et à ses formules, à toutes ces théories qui étouffaient son originalité propre. Il n'avait pas beaucoup de gaieté, il n'avait pas l'imagination joyeuse et hardie qui fait les grands comiques ; mais enfin il a écrit *Volpone*, qui est une des comédies les plus originales qu'on connaisse. Il était donc capable de tirer de son propre fond une pièce amusante et forte : pourquoi n'a-t-il pas recommencé? Trois ou quatre comédies de la même portée, de la même envergure, et son livre serait dans toutes les mains : on pourrait ne pas aimer son génie âpre et dur, il faudrait quand même admirer sa puissance. Mais *le Renard* est une pièce unique, et je crois bien qu'on la lit peu.

Si Jonson n'a pas donné tout ce qu'on pouvait en attendre, si son œuvre à tout prendre est inférieure à son talent, a-t-il néanmoins exercé sur ses contemporains ou sur les générations postérieures une forte influence, qui justifie sa réputation de grand écrivain ? Il y a des auteurs, comme Boileau, comme Dryden ou Pope, qui valent moins par leurs écrits mêmes que par la place qu'ils ont occupée dans le monde littéraire, par la direction qu'ils ont imprimée à la littérature, la portée des idées qu'ils ont fait triompher. Ne mérite-t-il son grand nom qu'indirectement, plutôt par les œuvres qu'il a fait éclore que par celles qu'il a composées? Est-il plus grand par l'importance ou le nombre de ses disciples que par la qualité de sa production personnelle? C'est la question dernière qu'il nous reste à examiner.

Il est évident que Jonson a eu des imitateurs ; un grand écrivain qui apporte une formule nouvelle et originale, trouve toujours des rivaux inférieurs, qui essaient, en copiant ses procédés, en transposant ses sujets, en démarquant ses caractères, de conquérir à peu de frais le succès. Mais il ne s'agit pas de savoir si, dans la production dramatique de ce temps-là qui est infinie, beaucoup de comédies procèdent de sa manière, ni combien lui doivent Brome, Cartwright ou Rutter, ni ce qu'aurait été sans lui l'œuvre de Wilson ou de Shadwell [1]. Il ne s'agit pas non plus de démêler dans telle pièce de

1. Sur cette influence directe, superficielle et temporaire de Jonson, consulter : R. Faust, *Richard Brome* (Diss. Halle, 1887) ; Zwickert, *Glapthorne* (Diss. Halle, 1881) ; Weidler, *Das Verhaltniss von Mrs Centlivres Busy Body zu...... The Divell is an Asse* (Diss. Halle, 1900) ; Frida Samter, *Studien zu B. J. mit Berucksichtigung*

Heywood ou de Massinger, de Beaumont ou de Fletcher, si telle scène a été traitée dans son style, ou tel personnage inspiré par lui [1].

La question qui se pose est celle-ci : si Jonson n'avait pas existé, si son œuvre manquait dans l'histoire de la comédie anglaise, le caractère de celle ci ou son évolution seraient-ils sensiblement différents ? A cela il est assez malaisé de répondre, car la supposition est violente. Il est évident que si l'on supprimait Molière, tout le développement de la comédie française en serait changé. Mais le génie seul est indispensable et Jonson n'avait qu'un très grand talent. Il y avait des pièces comiques avant Jonson comme avant Molière ; et s'ils ont eu le mérite de donner à la comédie sa forme définitive, un autre, différent de Jonson et moins grand que Molière, aurait pu, semble-t-il, remplir le même office. Ce qui fit l'influence de Molière, c'est sa puissante personnalité et la grandeur incomparable de son œuvre. Mais il serait hasardeux d'affirmer la même chose de l'auteur de *Volpone*. Il a pu enseigner à ses contemporains l'art de conduire une scène comique, mais ils auraient pu l'apprendre comme lui de Plaute et de Térence, ses maîtres directs. La comédie moderne, amusante et réaliste, dont Jonson a donné le premier modèle, était contenue implicitement dans la comédie latine, et il était facile de l'en dégager. Il s'agit simplement de savoir si l'imitation qu'il en proposa, conforme au tour particulier de son esprit, s'imposa à tous ses rivaux comme la forme unique et parfaite de la comédie. Or il semble bien qu'il n'en fut rien. Dans ce pays individualiste, on cherche plutôt à se distinguer des autres qu'à leur ressembler. Ceux qui avaient avec Jonson quelque affinité de talent, Heywood ou Massinger, adoptèrent sa formule en la corrigeant suivant leurs tendances personnelles ; les autres, Beaumont par exemple et Fletcher, l'ont tellement modifiée qu'elle n'est plus reconnaissable. Tout au plus peut-on dire qu'il leur a enseigné l'art de mieux composer et le prix de certaines règles ; mais là même il

von Shadwells Dramen (Diss. Bern., 1901). Mais ces pastiches et contrefaçons, qui sont inévitables, n'ont en somme aucune importance réelle.

1. M. A. W. Ward relève quelque ressemblance entre la comédie de Jonson et certaines pièces de Field, de Beaumont et de Fletcher, ou d'autres pièces anonymes comme *Arden of Feversham* (*Dram. Lit.*, II, 218, 662, 691, etc.) M. Fleay, qui ne veut pas que Jonson soit resté éloigné du théâtre entre 1616 et 1625, suppose même qu'il a collaboré à certaines pièces de Fletcher et de Massinger, *The Widow*, *The Spanish Curate*, *The City Madam*, etc. (*B. Chron.*, passim.) Mais ces ressemblances évidentes ne me paraissent pas impliquer collaboration.

ne faut rien exagérer. Jonson n'a guère observé que la règle « des 24 heures » ; il a fait bon marché de l'unité de lieu, et l'unité d'action ne lui paraissait pas très essentielle. Il aurait pu enseigner à ses prétendus disciples l'art de combiner une intrigue et de la filer ingénieusement ; mais ils ne semblent pas avoir été très soucieux de suivre ses leçons sur ce point. Reste qu'il ait imprimé à la comédie anglaise, sentimentale tour à tour et bouffonne, un caractère plus classique, à la fois plus réaliste et plus élevé. Mais ce changement était en quelque sorte fatal et se serait produit forcément. Le développement d'une grande littérature d'imagination implique toujours une réaction raisonnable ; les écrivains qui ont plus d'application que de génie sont toujours là pour enrayer le mouvement ; si Jonson n'était pas venu, Chapman ou un autre aurait pris ce rôle de modérateur. Avouons d'ailleurs que l'influence classique de Jonson a été très faible sur ces caractères indépendants et ces esprits fougueux. Massinger et Shirley, parmi ceux qui comptent, sont les seuls qui paraissent l'avoir subie : encore est-il hasardeux de prétendre qu'ils auraient été très différents sans lui. Quant à Beaumont et Fletcher, bien qu'ils aient été ses amis et qu'ils aient peut-être travaillé ensemble, c'est se moquer que d'en vouloir faire des disciples de Jonson. De vagues expressions dans quelques prologues ne doivent pas nous donner le change ; et ce qui fait proprement le charme de ces comédies, ce sont des qualités de légèreté, d'enjouement, d'élégance et de fantaisie, que l'auteur du *Renard* ne pouvait pas leur inculquer et qui ne rentrent guère dans son idéal. De même pour Ford : il y a quelque paradoxe à vouloir ranger ce demi-génie presque morbide dans la suite du moral Jonson [1].

S'il n'a pas exercé sur les poètes contemporains une influence très appréciable, on va répétant que sa comédie a servi de modèle aux auteurs de la Restauration. On sait qu'après 1660 il a joui d'une grande faveur, qu'on le plaçait même au-dessus de Shakespeare, tant pour ses comédies que pour ses tragédies ; et c'est à lui

1. Sur ce point, voir une intéressante dissertation de M. Julius Naumann, *Die Geschmacksrichtungen im englischen Drama*, etc. (Rostock, 1900), notamment le chapitre IX, *Die Jonsonsche Richtung*, pp. 65-73. M. Naumann prend au pied de la lettre certaines expressions de Fletcher, de Massinger ou de Ford, et peut-être en effet ceux-ci se figuraient-ils écrire des drames « classiques » ; mais leur « classicisme » me paraît bien sujet à caution. Le mot semble signifier surtout pour eux : pièces soignées, bien écrites ; et au fond Jonson, qui était d'esprit bien moins systématique qu'on ne le dit d'ordinaire, ne l'entendait probablement pas autrement

que reviendrait le douteux honneur d'avoir inspiré Wycherley et Congreve. Shadwell aurait servi de trait d'union en quelque sorte : on sait quelle admiration l'auteur du *Virtuose* et des *Humoristes* ressentait pour notre poète [1], et que tout son théâtre procède directement de la formule jonsonienne. Wycherley qui vint ensuite, les autres qui suivirent, n'auraient fait que corriger dans le sens de leur originalité propre le modèle commun. Il me semble qu'il y aurait bien à dire contre cette filiation prétendue. La comédie de la Restauration n'est point romanesque ni sentimentale et ne ressemble en rien à celle de Shakespeare ; elle ne ressemble pas davantage à celle de Jonson. C'est une comédie réaliste et une peinture des mœurs contemporaines, mais ces termes vagues, applicables à presque toute comédie, ne suffisent pas à la définir. Son réalisme outrancier, brutal, qui ne recule devant aucune expression crue ni aucun geste obscène, qui recherche les situations risquées et les sous-entendus grivois, ne rappelle en aucune façon la manière honnête et chaste de Jonson. Malgré sa rudesse apparente, celui-ci a le respect des honnêtes femmes, autant que le mépris des autres : comment une comédie où il n'y a pour ainsi dire pas une jolie femme, aurait-elle pu inspirer ces œuvres indécentes, où l'amour, sous sa forme la plus simpliste, est l'unique pensée de tous les personnages ? Ce dévergondage d'imagination, si l'on veut en rechercher les origines, on les trouvera plutôt dans les œuvres de Beaumont et de Fletcher, mais la gaieté scabreuse de ce théâtre y est exaspérée par le long jeûne puritain. D'autre part, comment rapprocher du réalisme probe et scrupuleux de Jonson ce réalisme forcé, chargé, qui devient faux à force d'appuyer sur le trait et de tirer les personnages dans le sens de la méchanceté, de la bêtise ou du vice ? Rien de plus artificiel que cette comédie mondaine et licencieuse, rien qui s'éloigne davantage de la vérité, de la vie. Enfin, s'il y a quelque chose qui puisse en sauver l'immorale monotonie, c'est la façon spirituelle dont ils ont su tourner leurs gravelures ; si l'on peut surmonter le dégoût que nous inspirent leurs tristes héros, c'est en raison de l'esprit des auteurs, qui savent relever d'une forme piquante leurs observations et leurs plaisanteries rebattues. Mais qu'il y a loin de ce dialogue factice, où tous les acteurs ne semblent penser qu'à briller, où l'au-

1. Cf. Shadwell, *Preface to* the Sullen Lovers : « He is the man of all the world I most admire for his excellency in Dramatick Poetry. »

teur apparaît à chaque instant pour placer un mot à effet, au dialogue souvent terne et médiocrement amusant de notre poète. Les deux traits essentiels de la comédie de ce temps, depuis Wycherley jusqu'à Congreve et Vanbrugh, l'inconvenance plus ou moins raffinée du fond, l'éclat plus ou moins heureux du style, sont tout à fait étrangers à celle de Jonson. Ils ont pu lui emprunter sa définition de la comédie, et jusqu'à un certain point le cadre extérieur, le moule apparent, mais ils y ont mis tant de choses différentes que le résultat est tout autre. La seule particularité qu'ils aient retenue de la comédie jonsonienne, c'est l'habitude qui date de lui, sauf erreur, et qui a prévalu longtemps en Angleterre, de donner dans le nom de chaque personnage son signalement en raccourci. On avouera que ce n'est guère et je ne réclamerai pour lui rien de plus [1].

Si elle fut quasiment nulle au point de vue dramatique, l'influence de Jonson a probablement été assez grande au point de vue littéraire, au point de vue moral surtout. Son œuvre comique, si originale et si puissante dans certaines parties, ne paraît pas avoir sérieusement modifié l'évolution de la comédie, mais elle a exercé sur les écrivains anglais en général une attraction très forte, dont leurs livres se sont ressentis. Cela revient à dire que le fond de son œuvre a eu plus d'influence que la forme, que sa formule de comédie n'a pas trouvé d'imitateurs, mais que la matière même de sa comédie lui a fait des admirateurs. Pendant longtemps il est resté au répertoire, du moins par ses chefs-d'œuvre ; considéré comme un grand classique, à une époque où les livres étaient moins abondants qu'aujourd'hui, on a continué à le lire quand on ne le jouait plus. Tout Anglais cultivé avait lu son œuvre ; ceux qui avaient avec lui des affinités de caractère la possédaient à fond. Aussi trouvons-nous, dans chaque génération littéraire, comme la trace de son influence. Butler, le jovial auteur d'*Hudibras*, se rencontre avec lui sur bien des points, et ces ressemblances sont si fréquentes qu'on ne peut les attribuer au hasard ni même à l'identité de leurs antipathies. Addison et Steele, observateurs enjoués de l'humaine sottise, ont dû beaucoup pratiquer son œuvre, où ils trouvaient une image plus vraie de la vie que dans les comédies contemporaines. Quant à l'auteur de *Gulliver*, il

1. Exemples : Wellbred, Knowell, Clément, Sordido, Sogliardo, Fastidious Brisk, Fungoso, Volpone, Mosca, Voltore, Morose, Truewit, La-Foole, Subtle, Face, Epicure Mammon, Surly, Littlewit, Overdo, Waspe, Wittipol, Engine, Meercraft, Pennyboy, Tiptoe, Compass, Ironside, Bias, Item, Practice, Palate, etc.

devait priser très haut la verve sèche et l'indignation hautaine de l'auteur de *Volpone ;* et s'il n'avait besoin d'imiter personne, on peut penser du moins que Jonson contribua pour une part à la formation de son âpre génie. On peut en dire autant, et même un peu plus, des grands romanciers du XVIIIe siècle, Defoe, Fielding, Smollett, et j'y ajouterais volontiers Hogarth [1], ce littérateur du pinceau. Sans chercher à démêler des imitations directes, on perçoit des analogies de nature, qui devaient impliquer chez les successeurs

1. On peut même dire que, de tous les gens de lettres, c'est encore Hogarth qui ressemble le plus à Jonson. Une édition de l'un illustrée par l'autre serait une merveille d'appropriation. Sans parler de la ressemblance entre les caractères, de cette orgueilleuse combativité qui fait le fond des deux hommes, il y a de grandes analogies entre leurs deux talents. Jonson était autrement intelligent, autrement cultivé que Hogarth, mais leurs tendances artistiques et leurs procédés étaient les mêmes. C'étaient, l'un avec sa plume, l'autre avec son pinceau et son burin, des caricaturistes moralisants : on peut même dire que le peintre était plus psychologue et plus « moral » que l'écrivain. Il faut reconnaître d'ailleurs que les intentions de Hogarth marquent plus d'ingéniosité que de vraie profondeur. Ce qu'il y a de vraiment remarquable chez lui, c'est la manière expressive et forte dont il rend les physionomies, les déformations du visage humain par les habitudes ridicules ou vicieuses, de même que Jonson excelle à peindre avec une exagération vigoureuse les déformations du caractère. L'un fait pour l'homme extérieur ce que l'autre fit pour l'homme intérieur ; mais la psychologie de Jonson est souvent visuelle, comme la vision de Hogarth est généralement psychologique. Nous avons dit plus haut que Jonson eût fait un grand caricaturiste ; et l'on a souvent noté le caractère dramatique de l'œuvre de Hogarth. Il aurait pu écrire des comédies qui n'auraient pas différé beaucoup de *Volpone* ou de *Bartholomew Fair*, de même que Jonson, s'il avait su dessiner, aurait pu composer *le Mariage à la Mode* ou *les deux Apprentis* (Cf. Eastward Ho !). Les points de rapprochement sont innombrables, et quand on lit un livre sur Hogarth, celui de M. F. Benoît par exemple, on est frappé à chaque instant de quelque similitude nouvelle : il y a des phrases entières qui s'appliqueraient aussi bien à l'un qu'à l'autre. C'est la même raison sèche, la même âpreté douloureuse, le même manque d'émotion et de sympathie humaine : c'est la même clairvoyance minutieuse, la même curiosité du détail, surtout le même goût du laid. Il n'y a dans toute l'œuvre de Hogarth, dit M. Filon, que deux jolies filles (*La Caricature en Angleterre*, p. 66) : la proportion est la même chez Jonson. Tout le reste est une collection pittoresque de laideurs physiques ou morales, qui, malgré leur talent à tous deux, finit par lasser et peiner. Ajoutez-y le goût des personnalités, qui sous un type général reproduit un original vivant ; l'habileté appliquée qui se manifeste dans les intrigues de l'un et dans les accessoires de l'autre ; les défauts de composition de ces tableaux grouillants et de ces comédies copieuses, que sais-je encore ? Il n'y a pas jusqu'au désir de s'évader vers le grand art qu'on ne retrouve aussi chez l'un et chez l'autre : le *Séjan* et le *Catilina* ne sont guère moins manqués que *Sigismunda*. Il faut reconnaître néanmoins qu'ils ont su tous deux faire œuvre agréable, à mi-chemin du sublime et du ridicule, Hogarth dans ses portraits, Jonson dans ses poésies et dans ses *Masques*. Mais, supériorité de la peinture plutôt que du peintre, on admirera toujours *la Fille aux Crevettes*, tandis qu'on ne lit plus guère *Obéron !*

l'étude et l'admiration du grand devancier. Aujourd'hui on le lit beaucoup moins, on ne le joue plus guère : il y a tant de beaux livres à lire et de méchantes pièces à jouer ! Sa rudesse fruste et raide n'est plus à l'unisson de notre sensibilité affinée : les lettrés seuls le lisent, par curiosité, sauf à le relire par plaisir. Mais dans un pays où les lettrés sont nombreux, quoiqu'on dise, et où l'ancienneté d'un livre ne diminue pas son prestige, cela suffit pour maintenir son influence. On lira longtemps encore ses meilleures comédies et des extraits des autres. Et quand on cesserait tout à fait de le lire, son influence morale survivrait encore à son existence littéraire. Quand il ne serait plus qu'un grand nom, son influence anonyme persisterait dans la conscience nationale. Il a lutté contre l'affectation et la sottise, et prêté des armes à ses successeurs contre les alchimistes et fripons de toute espèce, diminué peut-être le nombre, ou du moins le crédit des précieux. Surtout il a eu l'horreur du mensonge, la passion de la vérité, et ces qualités nationales qu'il avait reçues de sa race, il a contribué par son œuvre à les perpétuer dans son pays. Quoiqu'on puisse dire du *cant* britannique et de la perfidie d'Albion, il y a chez les Anglais un fond inébranlable de loyauté, de franchise, qui est l'essence même de leur caractère. Pour qui les connaît bien, c'est, je crois, le trait primordial qui domine leur vie et leur société. En exprimant avec cette force l'idéal séculaire, en attaquant l hypocrisie et le mensonge sous toutes ses formes avec cette belle énergie, surtout en concrétant ces vices ou ces travers en de vigoureux portraits, il a renforcé ces qualités de franchise qui font le véritable Anglais. Dans le regard droit de ce commerçant qui ignore le nom de Jonson, dans la ferme poignée de main de ce *gentleman* qui n'a jamais ouvert son livre, on peut dire qu'une parcelle de son âme survit. Leurs ancêtres ont vu jouer ses pièces, leurs maîtres les ont lues : tous ceux dont l'effort successif et combiné a créé l'Angleterre actuelle ont subi pour une part inappréciable l'influence de son œuvre, et si « l'humanité se compose de plus de morts que de vivants », si la pensée de Molière domine encore en partie notre France moderne, on peut soutenir que celle de Jonson, à un degré moindre, anime encore la patrie de Dickens et de Thackeray, de Ruskin et Carlyle.

CHAPITRE VIII

Les tragédies.

Jonson est avant tout poète comique : pour la postérité qui aime à classer en catégories bien nettes les gens qui prétendent à n'être pas oubliés, c'est l'étiquette qui restera fixée à son nom ; et en effet ce sont ses comédies, les meilleures du moins, qui constituent son principal titre de gloire, son droit au souvenir reconnaissant des générations. Mais pour l'historien qui n'a pas le droit de simplifier, les comédies de Jonson ne représentent qu'une moitié de son œuvre ; et notre étude ne sera complète que lorsque nous aurons passé en revue tout le reste de son abondante production. C'est ce que nous ferons dans les trois chapitres qui suivent, en commençant par ses tragédies[1].

Jonson, en effet, a composé des tragédies ; comme Shakespeare, comme Corneille, comme Racine, il a voulu qu'on puisse opposer les deux masques sur la couverture de ses œuvres, le visage grimaçant qui pleure comme la trogne avinée qui rit. C'est même par le drame sérieux qu'il débuta, semble-t-il, et Meres, en 1598, le désigne comme « un de nos meilleurs dans la tragédie ». Nous sommes bien forcés de le croire sur parole, car de ces premiers essais tout a disparu jusqu'au titre. Quand ils n'auraient pas été des chefs-d'œuvre, on en doit regretter la perte ; ils nous auraient été fort précieux pour fixer certains points obscurs de la formation de son esprit. Qui sait si, dans sa turbulente jeunesse, il n'y avait pas dans son talent quelque

1. Hazlitt, qui ne redoute pas le paradoxe, est seul, je crois, à préférer les tragédies de Jonson à ses comédies : il fait un grand éloge de *Séjan*, qu'il met bien au-dessus de *Catilina*. « Ben Jonson's serious productions are, in my opinion, superior to his comic ones. What he does is the result of strong sense and painful industry ; but sense and industry agree better with the grave and severe, than with the light and gay productions of the Muse, etc. » *Lectures on the literature of the Age of Elizabeth* (Bohn's Stand. Lib.), p. 127. Voir tout le développement qui est curieux, mais non exempt de rhétorique (pp. 127-131).

chose de plus libre, de plus spontané, de plus frais, que nous trouvons encore dans ses premières comédies, que nous ne retrouvons plus dans les tragédies de sa trentième année? A défaut de ces juvéniles essais qui ont sombré pour toujours dans le néant, que ne donnerait-on pour avoir ce *Page of Plymouth*, auquel il travailla avec Dekker en 1599, ou ce *Robert II, roi des Ecossais*, qu'il écrivit en collaboration avec Dekker et d'autres, en cette même année; surtout ce *Richard Crookback*, qu'il donna à Henslowe en 1602 et qui était destiné sans doute à faire pièce au *Richard III* du grand rival? Jonson, malheureusement, n'a pas cru devoir les publier, et nous ignorons les raisons qui ont déterminé ce sacrifice. On comprend qu'il n'ait pas voulu joindre à ses œuvres des poèmes où d'autres auraient mis la main; mais il semble bien que le *Richard Crookback* était de lui seul, et la question se pose au moins à son sujet. En avait-il aliéné la propriété en cédant la pièce à Henslowe? ou bien était-elle conçue sur un modèle un peu trop libre et « romantique », pour qu'il en voulût revendiquer l'honneur auprès de la postérité? Contre l'une et l'autre de ces hypothèses, il y a maintes objections; nous ne saurons probablement jamais si les tragédies perdues de Jonson différaient totalement, radicalement, de celles qui nous restent et que nous allons examiner.

I

La tragédie de *Séjan* (plus exactement, *la Chute de Séjan*) ne nous est pas parvenue sous la forme où elle fut d'abord connue [1]. Lorsque Jonson la publia, en 1605, il crut devoir, par un scrupule où il entrait peut-être plus d'orgueil réel que d'apparente modestie, supprimer et remplacer certains passages qui étaient d'une autre main. « Je dois vous informer, dit-il, que ce livre n'est pas de tout point le même que celui qui fut joué sur la scène; une autre plume y avait eu bonne part; au lieu de quoi j'ai mieux aimé mettre des traits plus faibles, et sans aucun doute moins plaisants, de mon cru, que de

1. Le *Séjan* (*Sejanus his Fall*) a été joué en 1603, dit le folio de 1616, « par les Serviteurs du Roi » (les acteurs du Globe), par conséquent après le 17 mai, date des Lettres Patentes qui leur confèrent ce titre, et, comme les théâtres ont été fermés à cause de la peste du 9 juin au 22 décembre, probablement à la fin de l'année (Fleay, *B. Ch.*, I 371). La pièce est inscrite au S. R. le 2 novembre 1604; elle a été publiée en quarto en 1605.

priver de son bien un si heureux génie par une usurpation détestable [1] ». On a pris texte de ces malheureuses paroles pour accuser Jonson une fois de plus d'envie et d'ingratitude à l'égard de Shakespeare, comme si l'auteur de *Jules César* y était nommé ou désigné en termes transparents. En réalité rien ne prouve qu'il ait collaboré avec Jonson dans cette pièce ou dans aucune autre, quoique beaucoup de gens semblent considérer la chose comme absolument démontrée. N'est-il pas plus vraisemblable de penser qu'il aurait choisi pour l'aider dans cette œuvre d'inspiration antique et, jusqu'à un certain point, d'érudition, quelque autre de ses amis, Chapman par exemple, plus versé que Shakespeare dans la connaissance de l'antiquité ? La question n'a guère d'importance d'ailleurs ; car si l'on a droit de sourire avec un peu d'incrédulité de la modestie grande que Jonson affecte, il faut beaucoup d'ingéniosité et de malveillance pour découvrir en ces simples lignes une attaque sournoise. Mais si Shakespeare est l'auteur des passages supprimés, on doit vivement déplorer la malencontreuse idée de Jonson, regretter du moins qu'i ne nous soit point parvenu de ces éditions « piratées », faites d'après la pièce jouée, où nous aurions pu comparer dans une même scène la manière si différente des deux écrivains.

C'est à notre point de vue français une étrange idée que de prendre pour sujet de tragédie la vie de Séjan ; car l'existence de cet heureux aventurier ne présente, si l'on s'en tient à l'histoire, aucune de ces situations passionnelles, qui sont la matière accoutumée de notre drame classique [2]. Mais les Anglais se font de l idéal dramatique une idée plus large ; la vie d'un grand personnage historique, découpée en tranches, pourvu qu'elle se termine par une mort tragique ou seulement que la donnée comporte quelques belles scènes émouvantes, paraît être pour ces artistes, plus curieux du détail que de l'ensemble,

1. Cf. *To the Readers* (G.-C., I, 272) : « Lastly I would inform you, that this book, in all numbers, is not the same with that which was acted on the public stage ; wherein a second pen had good share ; in place of which I have rather chosen to put weaker, and, no doubt, less pleasing, of mine own, than to defraud so happy a genius of his right by my loathed usurpation. » Voir plus haut, p. 31, l'hypothèse de B. Nicholson. Sur toute cette question consulter l'appendice : *Jonson et Chapman en prison* ; et W. A. Henderson : *Shakespeare and Sejanus* (N. Q. 1904. June 30).

2. Il existe cependant une tragédie de Magnau intitulée : *Séjan* (1646) et une autre du Hollandais Van der Zande (1718). M. A. W. Ward signale aussi deux opéras italiens de N. Minato et d'A. Draghi sur le même sujet, et un *Tibère* de M.-J. Chénier, qu'il attribue par erreur à son frère (*English Drama*. II, 339).

un sujet de pièce très suffisamment limité : voyez *Henry IV* ou *Richard III*, *Jules César* et *Coriolan*. Quoique Jonson se pique d'être plus classique, son *Séjan* est construit exactement sur le même plan ; il ne nous montre pas toute la vie du personnage, et le titre nous a prévenus que nous n'en verrions que la fin ; mais cette fin ne comprend pas seulement les derniers jours, elle embrasse même plusieurs années [1], depuis le moment où Séjan, parvenu au faîte des honneurs, dépasse dans ses ambitions les bornes de la prudence et prépare sa propre chute par son audace aveuglée. Il y a là matière à de fortes peintures de la Rome abjecte de Tibère et à quelques études de caractères, ceux de l'Empereur et de son favori : cela suffit à faire une pièce intéressante, sinon un drame parfait. Voyons ce que Jonson en a tiré.

Les premières scènes ont pour objet de nous dépeindre la bassesse où s'avilissent devant le pouvoir les représentants dégénérés des grandes familles romaines. Les plus ambitieux se prosternent devant le maître et son tout-puissant ministre, pour gagner quelques faveurs par leurs flatteries ; les autres, toujours entourés de délateurs, se taisent prudemment et se résignent à l'inévitable ; seuls, quelques caractères plus fiers déplorent tout haut, au péril de leur vie, le triste état des choses. Séjan est pour l'instant à l'apogée de sa fortune, et Tibère ne voit que par ses yeux : mais, grisé de sa puissance imprévue, le favori ne sait pas en user modérément. Un jour, exaspéré par son insolence, Drusus, l'héritier du trône, se laisse emporter jusqu'à le frapper : ce coup sera l'arrêt de mort de celui qui l'a donné. Séjan, grâce au médecin Eudemus, a gagné les faveurs de Livie, la femme de Drusus, dont il feint d'être amoureux ; celle-ci se laisse aisément persuader que son mari est inutile, et il ne tarde pas en effet à mourir d'un mal mystérieux. C'est ici que Séjan commet ses premières fautes de politique à courte vue : il a la maladresse de demander à Tibère, d'une manière presque directe, la main de Livie devenue veuve. César comprend qu'il a fait une erreur de calcul en laissant grandir sans contrepoids le pouvoir de son favori. Il ne dit rien d'ailleurs ; même il se retire à Caprée, non seulement pour se livrer plus librement à ses sales débauches, mais pour diriger les événements de plus loin : il a laissé à Rome un confident de ses

1. Environ huit ans : la mort de Drusus, qui vit encore au premier acte, date de 23 après J.-C. ; celle de Séjan de l'an 31.

desseins, Macron, préfet du prétoire, qu'il a chargé d'épier Séjan. Celui-ci cependant, continuant son œuvre, a réussi à bannir Agrippine et à emprisonner ses deux fils, que leur popularité rend dangereux pour l'avenir ; brusquement, comme il est au comble de ses espérances, arrive « la grande lettre » au Sénat que Macron a rapportée de Caprée. On sait le reste. Le Sénat, croyant voir dans les termes ambigus de César que Séjan a perdu la faveur du maître, lui fait expier cruellement les bassesses auxquelles il l'avait réduit. Le favori de naguère est livré au peuple qui se venge avec fureur du pouvoir qu'il a si longtemps subi, tout en l'acclamant ; et c'est sur le récit des fureurs populaires que le rideau descend pour la dernière fois.

Remarquons tout d'abord que dans cette tragédie prétendue classique, les fameuses unités dont nos pères menaient si grand bruit ne sont nullement respectées. L'action s'étend sur plusieurs années, et bien que toute la pièce se passe à Rome, la scène change de lieu plusieurs fois par acte, jusqu'à dix fois dans le dernier. Quant à l'unité d'action ou d'intérêt, on peut dire qu'elle est suffisamment observée, quoique certaines scènes, d'ailleurs intéressantes et même belles, comme celle où Silius accusé se tue en plein Sénat, ne contribuent que très indirectement à la fortune ou à la chute de Séjan. Admettons que tous les événements politiques du règne de Séjan, car c'est lui qui gouverne, font nécessairement partie du sujet ; mais soyons sûrs que Racine et Corneille lui-même auraient trouvé cette conception de la tragédie un peu trop libérale. Il y a une autre unité, plus importante que les trois autres, si c'est elle, et elle seule, qui marque la différence entre la tragédie encore classique de Voltaire et le drame romantique ou shakespearien de Victor Hugo : c'est ce qu'on peut appeler l'unité de ton. Les anciens eux-mêmes, autant que nous en puissions juger, voulaient que le style d'une œuvre donne une impression d'harmonie ; et si leurs poètes s'élevaient dans les chœurs tragiques jusqu'aux sommets de la poésie, ils ne descendaient jamais dans le dialogue au-dessous de la simplicité. Sans aucune idée préconçue de fausse noblesse, ils ne voulaient point mélanger dans une œuvre d'art les hautes émotions de la tragédie et les gaietés robustes de la comédie. C'est seulement au pays des « Cimmériens barbares » que pouvait naître l'idée d'amalgamer ces éléments d'ordre contraire, de les tempérer ou de les relever l'un par l'autre. Ces hommes grossiers, comme eût dit Platon, plus curieux de

la réalité diverse que soucieux de la pureté de leurs impressions esthétiques, trouvaient quelque beauté dans ces rudes contrastes ; et c'est ainsi que nous voyons dans les pièces de Shakespeare alterner le rire et les larmes. Trouverons-nous dans Jonson, ce prétendu classique, cette unité de ton chère aux anciens et qui est l'essence même de leur art ? Point du tout ; et tout au milieu de ces graves conversations politiques, nous voyons éclater brusquement une scène fort réaliste, qui sans être triviale ou grotesque jure avec la tenue du reste de la tragédie[1].

SÉJAN. – Qui est-ce, Eudemus ?

EUDEMUS. C'est un des serviteurs de Votre Seigneurie, qui vient vous prévenir | que l'Empereur vous a fait demander.

SÉJAN. — Ah ! Où est-il ? | Avec votre permission, chère princesse, je vais lui poser | une question et je reviens. *(Il sort.)*

EUDEMUS. — Heureuse princesse ! | Quel n'est pas votre bonheur de posséder | cet homme sans pareil, l'âme de Rome, | la vie de l'Empire, la voix du monde impérial !

LIVIE. – Si heureuse, cher Eudemus, que je connais | mon bonheur, et que je sais comment je dois payer | ceux qui en ont été les instruments. Ai-je bonne mine aujourd'hui ?

EUDEMUS. — Le teint clair à souhait ! Sur ma foi ! cette teinture | a été fort bien appliquée.

LIVIE. — Il me semble que ce n'est pas assez blanc ici.

EUDEMUS. — Prêtez-moi votre rouge, Madame : c'est le soleil | qui aura fait quelque tache à la céruse ; | vous auriez dû user de l'huile blanche que je vous avais donnée (*Il lui peint la joue*). Séjan | comme amant ! mais son nom seul a plus | de pouvoir que Cupidon avec les traits de son carquois !

LIVIE. – Là, tenez, c'est encore pis qu'avant !

EUDEMUS. — Je vais arranger ça tout de suite ! Et il suffit de le prononcer, c'est un charme suffisant | contre toute rumeur, et qui peut parfaitement | contrebalancer l'honneur de toute dame.

LIVIE. — Eh bien ! que faites-vous maintenant, Eudemus ?

EUDEMUS — Un léger fard | pour vous toucher le visage un peu partout. Honorable Séjan, | quel est l'acte, si étrange et inouï soit-il, | que ce nom prononcé ne suffit pas à faire passer, | s'il ne l'expie d'abord ?

LIVIE. — Et ici, mon cher médecin !

EUDEMUS. — J'aime à voir ce souci de conserver l'amour | d'un tel homme, d'un homme comme on n'en voit pas à toute heure | venir faire honneur au monde. Cela ira ainsi, madame, mais vous devriez | user du dentifrice que je vous ai prescrit aussi | pour nettoyer vos dents Et la pommade que j'ai

1. Dans un volume intitulé : *Œuvres de Beaumont et Fletcher* (Paris, 1785), on trouve une traduction en prose, d'ailleurs très infidèle, du Séjan : la conversation entre Livie et Eudemus y est fort écourtée.

préparée | pour adoucir la peau? Une dame ne saurait être | trop soucieuse de sa beauté, si elle veut retenir | le cœur d'une telle personne, après l'avoir captivé | comme vous avez fait le sien. Vous savez que pour se rendre plus cher à vos beaux yeux, il a répudié sa femme, | qui encombrait son lit et gênait vos plaisirs, | la belle Apicata ; et il a donné ainsi plus de place | à vos nouvelles joies.

Livie. — N'avons-nous pas payé cela | de notre haine pour Drusus et de la découverte | de tous ses secrets ?

Eudemus. — Oui, Madame, et vous avez sagement fait ! | Les siècles qui viendront et qui prennent du recul | pour mieux voir votre haute prudence, ne manqueront pas de l'admirer | et le tiendront pour un acte supérieur à votre sexe, | tant l'air en est rare ! Certains penseront | que votre vie ne pouvait rendre un son plus plein | que lorsqu'elle était liée à celle de Drusus ! Mais quand ils l'entendront | se mêler à celle de Séjan, dont le bruit vaut le tonnerre, | Séjan dont le grand nom monte jusqu'aux étoiles, | et résonne aux voûtes du ciel, le grand Séjan, | dont proclamer les titres, la manière et les gloires | équivaut à répéter autant de fois le nom ; | alors ils perdront leurs pensées premières et rougiront | même de les reconnaître .. Quand voulez-vous, Madame, prendre médecine ?

Livie. — Quand il le faudra, Eudemus ! Mais apprêtez d'abord la drogue pour Drusus.

Eudemus. – Si Lygdus était prêt, ce serait fait : | elle est toute préparée. Et demain matin, | je vous enverrai un parfum, d'abord pour amollir | et susciter la sueur, et puis pour préparer un bain, | qui nettoie et éclaircisse le *cutis* ; et ensuite, | j'ai fait faire un nouveau fard, excellent, | qui résiste au soleil, à la pluie et au vent ; | vous le fixez avec l'haleine ou avec de l'huile, | comme il vous plaira, et il vous durera quatorze heures ! | Ce changement sera venu fort à point, Madame, pour votre santé ; | et vous rendra la beauté du teint, | que l'humeur bilieuse de Drusus avait presque brûlé. | Votre fortune en cela vous a mieux conseillé | que l'art n'a pu le faire !

Livie. — Merci, bon médecin. | Je traiterai ma fortune avec respect, vous le verrez. | Ma voiture est-elle prête ?

Eudemus. – Elle attend Votre Altesse.

La scène évidemment n'a rien de remarquable : son seul mérite est d'être courte. Mais elle n'en est pas moins curieuse en raison du ton qui y règne, et qui ne rappelle guère Corneille ou Racine. Elle est d'ailleurs la seule de ce genre dans la pièce, comme si Jonson avait voulu nous montrer par un exemple unique que ses règles n'avaient rien de tyrannique et que la tragédie classique n'était point forcément compassée. Sans lui prêter cette arrière-pensée, disons qu'il n'a pas senti que cette scène tranchait trop fortement sur l'ensemble de la pièce : l'harmonie de l'art classique était chose fermée pour ce savant admirateur des anciens, et ses tragédies n'ont rien d'antique, sauf le costume et les noms des acteurs.

Pour certains, le mot classique est synonyme de froid, d'ennuyeux : ceux-là, je le crains, n'hésiteront pas à décerner l'épithète au *Séjan*, dans son acception péjorative. La pièce est en effet dépourvue d'intérêt. Qu'on la compare par exemple au *Coriolan* de Shakespeare : c'est également une pièce historique ou, plutôt, politique, dénuée comme celle-ci de tout intérêt privé ; mais il y a dans *Coriolan* une étude de caractère, la peinture d'un homme dont l'orgueil, sa passion maîtresse, ruine la vie après l'avoir glorifiée. Ici, malheureusement, nous ne trouvons rien d'analogue. Il y avait pourtant dans le personnage de Séjan matière à un beau portrait. Les documents n'abondent pas sur son caractère et laissent à l'imagination une liberté suffisante. Jonson pouvait exagérer les traits que fournit l'histoire, comme fit Shakespeare pour Richard III, et dresser sur le piédestal de la scène un sacripant de dimensions épiques et légendaires, dont l'audace spirituelle aurait conquis par force notre involontaire admiration. Ou bien, obéissant à son génie scrupuleux, il pouvait essayer, à force de pénétration, de reconstituer d'après les données de l'histoire l'âme ambitieuse et rusée de ce scélérat et nous en donner un portrait complexe, fouillé et vivant, comme celui de Macbeth ou d'Iago. C'est au second parti qu'il s'est rangé, et c'était le plus difficile ; aussi n'y a-t-il point réussi. Son Séjan n'a pas l'ampleur diabolique du sinistre Gloster, ni la vie intense du lieutenant d'Othello. C'est un portrait correct, mais pâle, froid, sans vie,

où l'on sent qu'un monsieur très sage s'appliqua.

Et, puisque nous empruntons notre vocabulaire à la peinture, disons tout d'abord qu'il est mal situé dans l'ensemble : il n'est pas au milieu du tableau. Tibère a presque autant d'importance, la société romaine en a beaucoup plus. Si nous étudions maintenant le personnage, nous n'y trouverons pas de faute de dessin, rien qui choque la vraisemblance, aucun trait douteux, hasardé : tout est conforme à l'histoire et à la nature humaine. Jonson n'ajoute rien ou presque rien à ce que les historiens nous ont rapporté, et le peu qu'il invente ne change rien à son personnage. Son Séjan se borne à prononcer les paroles et les discours qui dans notre esprit correspondent à l'idée du rôle, comme un acteur qui joue correctement, sans éclat, sans génie : seulement ici la faute en est à l'auteur. Voici par exemple une des meilleures scènes de la tragédie : on y admirera la force des pensées et la vigueur des expressions, mais ces longues

conversations politiques sont terriblement froides et, si elles se renouvellent, finissent par ennuyer. Outre que la forme, toujours abstraite, n'a pas le charme de la surprise et de la variété, ces discussions ne nous apprennent rien sur l âme même des personnages, n'avancent guère le progrès de l'action, bref n'ont aucun intérêt dramatique. On loue le talent de l'auteur, mais on attend fort patiemment, ou fort impatiemment, selon son caractère, la scène qui viendra ensuite.

Acte II. Scène ii. Une salle au Palais.

Séjan *(seul)*. — Si ce n'est pas de la vengeance, quand j'aurai achevé, | que je l'aurai rendue parfaite, je veux que l'esclave Egyptien, | le Parthe et l'Hébreu au pied nu me marquent au visage, | et impriment en mon corps mille traces injurieuses ! | Tu t'es perdu, puéril Drusus, quand tu as cru | pouvoir sauter par-dessus ma vengeance ou résister | au pouvoir que j'avais de t'écraser, de t'anéantir. | Ta sottise maintenant va voir quel genre d'homme | elle a provoqué, et l'on verra la maison de ton père | craquer dans la flamme de ma colère allumée, | dont la fureur ne connaîtra ni retenue, ni modération ! | L'adultère ! c'est le moindre de tous les maux | que je veux commettre. Une race d'actes méchants | va jaillir de mon courroux et recouvrir | la vaste étendue du monde, et aucune postérité | ne saurait ni les approuver ni les taire : des choses | tellement subtiles, si hypocrites et si cruelles, | que ton père voudrait se les approprier, et dont peut-être | il aura la vaine gloire, mais dont nous aurons le profit ! | Poursuis donc, mon âme, et n'hésite pas dans ta course : | quand le ciel ferait pleuvoir le soufre, quand l'enfer vomirait le feu, | ris de ces vaines terreurs : dis à l'orgueilleux Jupiter, | qu'entre son pouvoir et le tien la partie n'est pas égale : | c'est la crainte seule qui d'abord fit les Dieux ! (*Entre Tibère et sa suite.*)

Tibère. — Sejanus est-il arrivé ?

Séjan. — Me voici, César redouté.

Tibère. — Que tous sortent de cette chambre et de la suivante ! (*Sortent les courtisans.*) Assieds-toi, ma consolation. Quand le prince souverain | du monde entier, Séjan, dit qu'il a peur, | n'est-ce point fatal ?

Séjan. — Oui, pour ceux qu'il craint.

Tibère. — Et non pour lui ?

Séjan. — Non, s'il a la sagesse de tourner | d'abord contre eux cette part du destin dont il est maître.

Tibère. — Mais la nature, le sang, la loi de l'espèce, le défendent !

Séjan. — La politique s'y oppose-t-elle ?

Tibère — Non.

Séjan. — Les autres considérations sont des pauvretés négligeables ; | l'intérêt suffit à les condamner, à justifier l'acte.

Tibère. — Une longue haine poursuit de tels actes.

Séjan. — Celui qu'effraie la haine | ne doit pas songer au pouvoir souverain.

Tibère. — Faut-il fouler aux pieds les rites de la loyauté, de l'affection, de la piété, | les oublier, les tenir pour rien ?

Séjan. — Tout pour une couronne ! | Le prince qui rougit de porter le nom de tyran, | n'osera jamais rien que trembler ; | tout le pouvoir des sceptres entièrement périt, | s'il commence à nourrir des pensées religieuses ; | des empires entiers s'écroulent, s'ils s'appuient sur ces délicatesses ; | c'est la licence des actes ténébreux qui protège | même les pouvoirs les plus détestés, lorsqu'aucune loi ne résiste | au glaive, que le glaive accomplit tout ce qui lui plaît !

Tibère. — Mais, même ici, en agissant cruellement, | on n'est pas sûr !

Séjan. — Si, lorsqu'on agit à fond !

Tibère. — Séjan sait-il à qui nous faisons allusion ?

Séjan. — Oui, | sinon ma pensée, mon jugement, tous deux se trompent : | il s'agit d'Agrippine.

Tibère. — Elle et sa race hautaine.

Séjan. — Hautaine ! Dangereuse. César ! car en eux chaque jour | on voit percer davantage l'âme de leur père. Germanicus | revit dans leurs regards, leur démarche, leur forme, pour nous reprocher | sa mort mystérieuse, sinon pour la venger !

Tibère. — La chose n'est pas connue.

Séjan. — N'est pas prouvée ! Mais la renommée chuchotante | donne la connaissance et la preuve aux jaloux, | qui, plutôt que de s'en passer, préféreraient croire leur pensée ! | Il n'est pas bon que les enfants vivent longtemps, | lorsqu'ils sont provoqués par la mort d'un père !

Tibère. — Il est aussi dangereux de les faire disparaître, | si leur seule naissance est tout leur crime !

Séjan. — Oui, attendez qu'ils aient frappé César : leur crime alors | sera suffisant ; mais il sera venu trop tard | pour que vous puissiez le punir !

Tibère. — En ont-ils le dessein ?

Séjan. — Vous le savez, Seigneur, le tonnerre ne parle pas avant d'avoir frappé | Ne soyez pas trop rassuré ; nul n'est plus promptement défait | que celui qu'une confiance trompeuse invite au repos. | Ne laissez pas votre hardiesse vous créer pareil danger : | tout pouvoir est à craindre lorsqu'il est trop grand. | D'eux mêmes ces jeunes gens sont ardents, violents, | pleins de pensées altières ; et leur mère, cette dame | au cœur viril, ne néglige aucun moyen de les exciter, | augmente leur pension, les montre au public, | accroît leur pompe et leur train, brigue des titres, | les fait recommander avec les mêmes vœux, les mêmes prières, | aux mêmes dieux que César : les jours et les nuits | se passent en banquets, en fêtes ambitieuses, | offerts à la noblesse ; là Caïus Silius, | Titius Sabinus, le vieil Arruntius, | Asinius Galba, Furnius, Regulus, | d'autres de la liste des mécontents, | sont les principaux invités. Elle leur dit | de qui elle était la nièce, et la fille, et la femme ; | et alors il faut qu'ils la comparent avec Augusta, | même qu'ils la préfèrent ! Ils louent sa beauté, | exaltent sa fertilité, et c'est ensuite un déluge de larmes, | qui tombe en souvenir de

Germanicus ! | Mais tout cela est emporté par le vent des louanges, | et les espérances boursouflées de ses fils ambitieux. | Ceux-ci, de ces chatouillements de toute heure, deviennent si ravis, | si follement contents de leurs personnes, | qu'ils n'hésitent plus maintenant à se croire tels | que les autres prétendent ; ils veulent être regardés | moins comme des compétiteurs que les héritiers immédiats ! | Cependant, à leur soif du pouvoir ils gagnent la foule, | qui toujours est amie des nouveautés, par l'espoir | de la liberté future, car à tout changement, | c'est cela qu'elle attend, avidement, mais en vain ! | César, c'est la durée qui, en toute chose, engendre le mépris ; | les princes qui veulent conserver leur dignité première | ne doivent pas admettre auprès d'eux des héritiers trop jeunes ; | même ceux de leur lignée il faut les obscurcir, | comme on fait des ombres dans une peinture, pour se donner du relief | et du lustre à soi-même.

Tibère. — Nous leur commanderons | d'humilier leurs pensées rebelles, et d'une main plus stricte | que nous n'avons fait jusqu'ici ; il faut qu'ils diminuent | leur train, leurs titres, leurs festins, leurs factions.

Séjan. — Ou ce sera votre pouvoir ! Mais comment vous y prendrez-vous ?

Tibère – La prison !

Séjan — Non | Ils sont trop grands et c'est un coup trop faible | à leur donner maintenant ; c'eût été bien d'abord, | car le plus faible coup aurait rompu leurs liens. | Mais aujourd'hui votre souci doit être de ne pas découvrir | le moindre fil, le plus léger, de votre suspicion ; | car ceux qui savent le poids de la crainte du prince, | lorsqu'ils se verront découverts, rassembleront | leurs forces, comme des serpents qui sont vus, tandis qu'ils resteraient | repliés sur eux-mêmes autrement : rien n'est plus fier, | plus hardi, plus désespéré, qu'un criminel pris sur le fait : | la rage et le courage abondent où est le crime. | Le vrai moyen est de les laisser se gonfler encore, | se gorger, s'enivrer à la coupe de la Fortune aveugle ; | donnez-leur des places, des dignités de plus d'importance ; | appelez-les à la Cour, au Sénat ; cependant, | vous enlevez à leur parti un, deux, ou davantage, | des principaux coupables (les autres en seront effrayés) | sous quelque prétexte à côté ! Ainsi, par la ruse, | vous les désarmez d'abord ; et eux, dans la nuit | de leur ambition, n'aperçoivent pas la machine, | jusqu'à ce qu'ils soient pris au piège et tués !

Tibère. — Nous voudrions ne pas tuer, si nous pouvions sauver ; | mais il en coûte moins de donner un tombeau qu'un trône ! | Ne pourrait-on les attacher par la reconnaissance ?

Séjan. — Seigneur, les loups changent de poil, mais non de cœur : | tandis que votre pensée s'attache ainsi à un moyen terme, | vous ne prévoyez plus, vous n'osez plus assez. | Toute modération est folie : surtout lorsque | le sujet n'est pas moins forcé de supporter | que de louer les actes souverains.

Tibère. — Je ne puis pas | garder plus longtemps mon masque pour toi, cher Séjan. | Tes pensées sont les nôtres, en tout point ; nous voulions seulement | éprouver leur voix, dans nos desseins ; et ton assentiment | les a mieux confirmés que si Jupiter, d'un geste encourageant | de ses cent statues, nous avait commandé de frapper, | et fait claquer ses pouces de marbre à chacun de nos coups. | Mais qui frapper d'abord ?

SÉJAN. — D'abord Caius Silius : | c'est le plus en vue, le plus dangereux : | également fort par la puissance et la réputation, | ayant commandé une armée impériale | sept années de suite, vaincu Sacrovir | en Germanie, et obtenu par là de porter | les ornements du triomphe. Sa chute brusque, | en déterminant un craquement plus profond, | inspirera une terreur plus fatale aux autres, leur commandera de s'éloigner, et nous permettra mieux | de surprendre leurs chefs.

TIBÈRE. — Et Sabinus ?

SÉJAN. — Laissez-le grandir encore, | son destin n'est pas mûr : n'arrachons pas | tout à la fois, de peur de nous perdre. | Voyez Arruntius : il se borne à parler. | Mais Sosia, la femme de Silius, doit être impliquée | dès l'abord, car elle a une furie dans la poitrine, | comme l'Enfer n'en connut jamais ; et il faut l'envoyer | à temps là-bas ! Puis il y a un certain Cremutius | Cordus, un écrivailleur, qu'ils ont choisi | pour rassembler des notes sur les anciens temps, | et en faire des Annales ; esprit amer | et âpre, me dit-on, qui sous couleur | de louer le passé, gourmande le présent. | critique les hommes et les actes, ne laisse échapper | aucun tour, aucune pratique, met en balance | les temps et les gouvernements ; champion déclaré de l'antique liberté...

TIBÈRE. — Un misérable, à faire périr ! | Comme s'il y avait dans le monde un tel chaos | que les lois et la liberté puissent préférer | la souillure d'être sauvées par de tels gens | que d'être violées et détruites par nous ! | Avons-nous les moyens de les incriminer d'abord ?

SÉJAN. — Fiez-vous à moi là-dessus : que César, de son autorité, | suscite seulement une réunion du Sénat, | j'aurai des preuves et des accusateurs tout prêts.

TIBÈRE. — Mais comment ? Voyons !

SÉJAN. — Ce serait perdre | le temps de l'action. Les conseils sont hors de saison | en affaires, lorsque l'attente est plus pernicieuse | que ne serait toute précipitation. Des actions si secrètes | réclament l'exécution plus que les avis. | Point de délai dans une œuvre ainsi commencée, | qui pour être louée veut être achevée.

TIBÈRE. — Nos édits vont aussitôt convoquer l'assemblée : | tant que je vivrai, j'empêcherai bien la fureur de la terre : Ἐμοῦ θανόντος γαῖα μιχθήτω πυρί. (*Il sort.*)

La scène est curieuse, bien écrite, quoiqu'un peu longue. Et cependant, à l'acte suivant nous en trouvons une autre analogue, entre les mêmes personnages. Elle est moins étendue et présente plus d'intérêt, puisqu'on y voit se dévoiler pour la première fois l'aveugle audace du trop heureux Séjan. On comprend néanmoins que les discussions de ces froids politiques aient dû révolter ce public, le plus patient pourtant qui fût jamais.

En dehors de ces scènes d'affaires ou d'idées, où les personnages n'expriment guère que des principes généraux ou leurs combinaisons

particulières, il devrait y avoir d'autres passages où ils se révèlent comme hommes privés, où l'on retrouve leur caractère vrai, leur tempérament natif, qui explique leur conduite publique et parfois en pallie l'horreur. Ici point de ces passages que j'appellerais de sentiments, point de ces petits traits qui abondent dans Shakespeare et qui, en trois vers, vous montrent le tréfond d'un homme et de l'homme. Au second acte, nous voyons Séjan faire la cour — toujours par politique — à la princesse Livia ; mais ses discours, ses attitudes, toute sa conduite est banale ; rien ne révèle la passion qui le dévore, j'entends l'ambition. Il est vrai qu'il n'entretient sa maîtresse que de la grandeur dont ils étonneront le monde, une fois qu'elle sera débarrassée de son mari ; mais il exprime tout cela en phrases si pâles qu'il a l'air de répéter une leçon. Ensuite il a avec Tibère les deux conversations dont on vient de parler ; au quatrième acte il ne paraît pas. Au cinquième, la catastrophe approche : on peut espérer que sous la pression des circonstances, le sphynx va livrer son secret. En effet, comme toutes sortes de présages menaçants lui sont annoncés, il hausse les épaules en homme incrédule et confiant dans la destinée. Qu'il ne croie pas aux Dieux, la chose n'est pas pour nous étonner, elle est conforme à son caractère. Il est vrai qu'aussitôt après, il commande qu'on fasse en son nom un sacrifice à la Fortune, et ceci peut paraître une contradiction. Mais outre que les hommes, même les politiques, sont sujets à ces illogismes, il a soin de nous dire que la Fortune est la seule déesse qu'il reconnaisse, précisément parce qu'en elle il rend un culte à son étoile, à la mystérieuse puissance qui le soutient. Le sacrifice n'ayant pas réussi suivant ses désirs, il renverse l'autel et insulte l'idole inconstante : cela nous réconcilie presque avec lui, ou du moins avec le poète : voici donc le froid politique qui s'anime enfin, devient violent, passionné, humain [1] ! On annonce alors l'arrivée

1. Coleridge fait à cette scène le reproche d'invraisemblance : « This scene is unspeakably irrational. To believe, and yet to scoff at, a present miracle, is little less that impossible. Sejanus should have been made to suspect priest-craft and a secret conspiracy against him. » (*Lectures on Shakespeare*. Bohn's Stand Lib., p. 414.) Swinburne répond à cette critique : « Coleridge whose judgment on a question of ethics will scarcely be allowed to carry as much weight as his authority on matters of imagination, objects with some vehemence to the incredible inconsistency of Sejanus in appealing for a sign to the divinity whose altar he proceeds to overthrow, whose power he proceeds to defy, on the appearance of an unfavourable presage. This doubtless is not the conduct of a strong man or a rational thinker ;

de Macron, et ses craintes vagues commencent à prendre corps : il devient humble, poli; avec ses émissaires et sycophantes qu'il rudoyait tellement naguère ; tout à l'heure, au Sénat, quand il croira sa fortune rétablie, il reprendra son insolence accoutumée ; tout cela est assez gauchement indiqué, mais enfin ce sont des traits de caractère. Maintenant comment va-t-il se conduire pendant qu'on lit la lettre de Tibère, lorsque la pensée ambiguë du tyran se sera décelée ? Sera-t-il insolent, résigné, furieux, hautain ? Rien de tout cela. Jonson ici a recours à son moyen favori, le silence. Le silence est parfois d'un grand effet dramatique : lorsque Drusus, au premier acte, s'emporte à frapper le favori de son père, celui-ci reçoit le soufflet sans mot dire, et ce silence, gros de vengeance, est mieux en situation que toute exclamation de rage, plus éloquent qu'une menace étouffée. Mais vraiment Jonson abuse un peu du procédé ; j'imagine que si Shakespeare avait eu à traiter la grande scène finale, au lieu de laisser son Séjan muet, accablé sous l'orage, il l'aurait fait se redresser, dans une indignation écœurée d'homme perdu sans espoir, et cracher son mépris au front des flatteurs, pour se venger de leur lâcheté. Peut-être moins conforme à la vérité historique, cette attitude n'eût point choqué la vraisemblance humaine, et le mouvement de la scène en eût été changé. Ici encore le désir de rester vrai par-dessus tout, la peur d'être accusé d'inconséquence, s'il ne maintenait pas jusqu'au bout son personnage dans le caractère de prudence et de calcul où il l'avait établi, bref une certaine psychologie un peu courte, l'ont empêché de s'élever au niveau du génie.

Le portrait de Tibère souffre du même défaut, mais ici Jonson a une excuse. Le personnage est un froid politique, comme Séjan, mais plus habile et plus profond. Il dissimule tous ses sentiments sous une contenance impénétrable ; et lorsque, seul avec lui-même, il les expose, ils ne sont pas de nature à éveiller grand intérêt, étant de pure politique et de la moins élevée. D'autre part, comme il est en possession du pouvoir suprême et d'une manière assez assurée, il n'a point les inquiétudes et les ambitions de celui qui veut s'en emparer ou qui le tient d'une main tremblante. Bref, c'est un per-

but the great minister of Tiberius is never for an instant throughout the whole course of the action represented as a man of any genuine strength or any solid intelligence. He is shown to us merely as a cunning, daring, unscrupulous and imperious upstart, whose greed and craft, impudence and audacity, intoxicate while they incite and undermine while they uplift him. » *Loc. cit.*, p. 32.

sonnage médiocrement dramatique et qui devait rester au second plan : Jonson a bien fait de ne pas lui donner un rôle plus considérable ; on peut même regretter pour l'harmonie de la pièce qu'il lui ait accordé tant d'importance. Dans les premiers actes, il est en scène presque autant que Séjan ; si on ne le voit pas au quatrième, on n'y voit pas non plus Séjan ; et s'il est absent du dernier, la longue lettre de Caprée, écrite ou dictée par lui, tient lieu de sa personne « invisible et présente » ; de sorte que la pièce a deux héros, l'empereur et son favori, d'abord unis contre le monde et luttant ensuite pour la domination de celui-ci. Nous avons signalé les deux scènes de délibération politique entre ces deux rivaux, de force inégale. Tibère paraît encore dans la grande scène du Sénat où Silius et Cremutius Cordus sont décrétés d'accusation : il est venu confier à l'assemblée ses petits-fils, Néron et Drusus, qui sont, par sa faute d'ailleurs, ses seuls héritiers vivants : le rôle qu'il y joue, tout à fait conforme à l'histoire, est d'une admirable hypocrisie, admirablement reproduite par le poète. Mais la scène est très longue, et sauf dans le début où il propose au Sénat de lui rendre le pouvoir, et se fait prier l'instant d'après de le reprendre, elle se passe toute sans que Tibère ait prononcé quatre mots. Jonson reste fidèle à son système préféré, celui du silence ; mais le mutisme attentif du despote est ici, dirait-il, un trait de caractère Il reparaît enfin pour la dernière fois, après la scène où Séjan démasqua imprudemment ses visées sur Livie : on pourrait croire, cette fois, qu'alarmé par une révélation si soudaine, il va s'abandonner à la passion, s'emporter, ne fût-ce qu'une fois, contre l'ingratitude de l'insatiable favori. C'est mal connaître l'homme : froidement, en politique que rien n'étonne, il fait des combinaisons, des calculs, et ne songe qu'à susciter un rival à cet ambitieux maladroit.

Acte III. Scène iii. — Une salle du Palais.

Tibère (*seul*). — Epouser Livia ! Faut-il cela, Séjan, pour contenter ton ambition ? Pas un moindre objet ? Bien ! | Tu sais à quel point tu t'es glissé dans notre confiance, | insinué dans nos desseins; et tu nous crois forcé, | maintenant, de t'employer, quels que soient nos projets : | c'est vrai. Mais avec la prudence et le soin nécesaire ! | Et, à y réfléchir..... Holà, quelqu'un ! (*Entre un officier.*)

Officier. — César !

Tibère (*à part*). — Abandonner notre voyage serait pécher | contre nos

plaisirs arrêtés : on prendrait cela pour un doute, | ou qui pis est chez un prince, pour une peur lâche | Pourtant le doute est permis, la crainte excusable, | quand sa situation accule un prince à la nécessité. | C'est le cas pour nous aujourd'hui : et l'orgueil de Séjan | est bien plus dangereux que la haine sauvage d'Agrippine. | Voilà les terribles ennemis que nous suscitons | par nos faveurs, que nos amitiés arment contre nous ; | ceux que nous avons blessés voudraient bien aussi nous frapper, | mais le favori seul en a le pouvoir ; | et la fureur toujours bout plus haut et plus fort, | chauffée par l'ambition que par la vengeance ! | C'est donc une partie de l'art souverain, de ne favoriser | nul homme à l'excès ; de maintenir un intervalle | entre son degré d'ascension et son propre niveau, | de peur que tous les échelons franchis, il ne vise au sommet ! | C'est résolu. (*Haut.*) Macron est-il dans le Palais ? Voyez. | Sinon, qu'on aille le chercher et qu'il vienne ! (*L'officier sort.*) C'est lui | qui maintenant sera notre instrument, | bien qu'il n'y en ait pas de moins sûr : la nécessité autorise | ce que le choix défendrait. On dit que l'aconit, | pris à temps, possède un pouvoir guérisseur | contre la morsure du scorpion : nous allons le prouver : | tant que les deux poisons lutteront, nous vivrons ! | Il a un courage trop actif pour être employé, | sauf contre son égal ; c'est la raison | qui fait que les souverains prudents dressent un mal | contre un autre et les tuent ainsi tous les deux. | Le prince qui nourrit des natures ambitieuses en sera dominé ; | quand on élève un lion, on en devient l'esclave ! (*Rentre l'officier avec Macron.*) Macron, nous avons fait mander.

Macron. — On me l'a dit, César.

Tibère. — Qu'on nous laisse un moment ! (*L'officier sort.*) Lorsque vous saurez, cher Macron, | pourquoi nous vous avons fait chercher, dans quel dessein, | vous nous écouterez de plus près et vous serez content | d'être si haut dans notre faveur et notre confiance.

Macron. — La plus humble place dans la faveur et la confiance de César | rendront Macron heureux et fier : il n'a d'autre ambition | hors de servir César.

Tibère. — Trêve de flatteries ! | Nous nous proposons, Macron, de quitter | la Cité, pour quelque temps, d'aller voir la Campanie ; | nullement pour notre plaisir, mais pour dédier | deux temples, l'un à Jupiter | dans Capoue, l'autre à Auguste, dans Noles : | entre ces grandes occupations, notre absence pourrait | se prolonger plus tard que nous le voulions. Or nous n'ignorons pas | quel danger peut naître de notre éloignement, si bref soit-il, dans un état | si sujet à l'envie, si troublé | de haines et de factions ; nous avons donc songé à toi, | digne Macron, parmi tout le champ des Romains, | pour être notre oreille et notre œil ; pour surveiller de près | Agrippine, Néron, Drusus, oui, | et Séjan lui-même : non pas que nous nous méfiions | de son loyalisme, ou que nous regrettions une seule | des faveurs que nous avons entassées sur lui ; | ce serait déprécier notre choix, | mettre en question ce jugement, qui jusqu'ici | semblait indiscutable à l'égal d'un oracle... | Mais la grandeur a ses chancres ; les vers et les mites | engendrent par excès d'humeur trouvée dans les choses | qu'ils vont consumer, faisant passer | en eux-mêmes la substance de ceux qui les ont fait ce qu'ils sont. | Macron a l'esprit vif, il

comprendra : d'ailleurs | je le sais subtil, secret, prudent, connaissant bien | l'homme et sa belle nature ; il a étudié | les affections, les passions ; il connaît leurs sources et leurs fins ; | ce qui les fait mouvoir et dans quel sens ; au reste, comme preuve | de son grand mérite, la confiance que nous lui marquons suffira. | Donc au fait, car notre entretien | ne peut durer sans éveiller les soupçons. | Nous t'assignons, Macron, le soin d'épier, | d'avertir et de châtier ; choisis et emploie tes moyens, | tes ministres ; fais ce que tu voudras, comment et contre qui tu voudras ; | cherche, arrange, invente ; tout ce que tu feras | sera comme si le Sénat ou les lois | t'avaient donné privilège, et tu seras nommé | le sauveur de César et de Rome. | Tu ne nous répondras que par tes actions ; | et nous espérons en recevoir des nouvelles à mesure | par de sûrs messagers. Si on demande | pourquoi nous t'avons mandé, dis que tu as mission | de préparer nos chars et nos chevaux. | Sois toujours digne de notre amitié, et bientôt, Macron, des honneurs ! (*Il sort.*)

Macron (*seul*). — Je ne demanderai point pourquoi César me donne cet ordre ; | mais je me réjouis qu'il me l'ait donné. C'est le bonheur | dans une cour d'être employé, n'importe à quoi ; | le pouvoir du prince à toutes ses actions confère la vertu. | Nous qu'il emploie, sommes des instruments muets, | qui doivent agir et non réfléchir : ses grands desseins | veulent être servis, sans être sondés. Cependant, comme l'arc | est mieux en main quand le tireur connaît bien | les buts qu'il vise ; de même pour le politique, il espérera | plus de profit, plus d'avantages, s'il sait démêler la pensée du prince. | Peu importe sur qui ou sur quoi il frappe ; | pas de distinctions, tous les buts se valent. | Quand il faudrait comploter contre la réputation, contre la vie | d'un homme qui aurait été mon frère jumeau ; écarter de mon flanc tiède encore | une femme que j'aimerais autant que la vie ; | faire disparaître mon père ou ma mère ; dresser un piège contre mon fils | unique ; pousser toute ma race | à une prompte ruine ; épuiser l'arsenal des ruses | contre l'amitié, contre l'innocence ; oui, jusqu'à rendre | tous les dieux coupables ; j'entreprendrais | ce qui m'est imposé avec plaisir autant qu'avec profit. | La façon de s'élever est d'obéir et de plaire. | Quiconque veut réussir en politique doit négliger | les sentiers battus qui mènent à la vérité et à la justice, | et tenter des chemins nouveaux, plus sauvages ; car la vertu ici | n'est pas cette chose étroite qu'elle est ailleurs : ici la fortune s'appelle vertu, la raison volonté ; | le bon plaisir est la loi, la servilité n'est qu'adresse | L'occasion les excite, la conscience les souille ; | le profit les décore ; et tout le reste est vain. | Si donc il plaît au pouvoir de César, | après avoir élevé Séjan, en une heure | de le renverser, en le précipitant du sommet de tout, | nous sommes l'engin tout prêt ; car peut-être sa chute | sera-t-elle notre élévation. Ce n'est point chose rare | de voir de nouvelles bâtisses surgir des vieilles ruines.

La scène est belle ou, du moins, correcte ; le style en est vigoureux et noble ; mais si elle est vraie, elle est aussi bien froide ; et si l'auteur a raison au point de vue psychologique, au point de vue dramatique il a tort.

En dehors de Tibère et de Séjan, les deux protagonistes, il y a dans la pièce un troisième personnage, qui y tient un rôle important. Ce n'est point Macron, qui ne dit que le nécessaire ; c'est un sénateur dont l'histoire nous a transmis le nom, Arruntius, et qui représente devant les turpitudes de la Rome impériale l'indignation de la raison et de la vertu. Cet Ariste de tragédie n'agit point, car nul n'agit dans le *Séjan*, mais il parle, ce qui à cette époque était déjà une façon d'agir ; et il parle avec véhémence, avec passion. C'est même le seul personnage, avec quelques-uns des Pompéiens qui lui donnent la réplique, qui ait de la passion, de la vie ; et c'est pourquoi il est le seul qui nous intéresse, qui laisse dans notre mémoire un souvenir un peu vif. Arruntius est presque toujours sur la scène, du moins lorsque sa présence ne choque pas la vaisemblance, et flagelle de sa parole cinglante, tout haut quand la chose est possible, mais souvent à part soi, les bassesses qu'il voit, les hypocrisies qu'il entend, les crimes qu'il devine. Ce n'est pas qu'il soit lâche et qu'il cache prudemment ses pensées ; il a l'âme trop bouillante, le cœur trop généreux pour que son indignation n'éclate point parfois au dehors. Même son intrépidité est telle qu'on s'étonne de le voir encore en vie : ainsi nous l'entendons, au premier acte de la pièce, s'emporter en menaces contre Séjan et défier les espions qui l'entourent d'aller lui rapporter ses dangereux propos. Il perce d'un regard acéré, d'une parole brûlante, les desseins de Séjan et les hypocrisies de ses flatteurs, les roueries de Tibère et les ruses des sycophantes ; aux séances du Sénat, il souligne d'un rire amer toutes les hontes de ce monde corrompu. Malheureusement tout ce mordant esprit est dispersé en courtes saillies à chaque page de la tragédie ; il est impossible d'en donner aucun spécimen. Comme toutes les scènes du *Séjan* se valent, qu'elles sont toutes également correctes et moyennes, on est assez embarrassé de choisir ce qu'il faut citer. Disons seulement que celles où paraît Arruntius semblent avoir plus de mouvement, et l'on en vient à se demander si la pièce n'est pas aussi froide en raison de ses deux héros. Si au lieu de deux calculateurs comme Tibère et Séjan, Jonson avait choisi pour personnage principal un impulsif comme Néron ou Domitien, sa tragédie serait peut-être fort intéressante.

Il y a en effet toute une partie du drame dont nous n'avons pas encore parlé, et qui me paraît bien supérieure au reste : toute celle qui a pour héros le peuple romain. Presque la moitié de la

pièce est consacrée à nous montrer d'une façon visible et frappante l'abjection du Sénat et la situation périlleuse où se trouvent les honnêtes gens. Toute cette peinture se rattache suffisamment au sujet, puisque la tyrannie de Séjan est la cause, aussi bien que l'effet, de cette décadence des mœurs politiques ; mais elle prend dans le drame une telle ampleur qu'il serait plus juste de l'appeler *Rome sous Tibère*, de la considérer comme une suite de tableaux historiques, reliés par une même idée de dégoût et d'horreur, auxquels la mort de Séjan servirait de dénouement. Et sans doute une telle succession de scènes détachées ne constitue pas une pièce, ni surtout une pièce classique ; cela peut être intéressant quand même, et les drames historiques de Shakespeare ne sont pas autrement construits. Considérée sous ce jour, cette tragédie boiteuse peut paraître bien composée et, ce qui a plus d'importance, elle devient intéressante, grâce précisément aux quelques scènes qui semblaient d'abord superflues. Jonson a étudié avec sa conscience accoutumée l'histoire du règne de Tibère ; il a lu tout ce qu'on peut lire sur la matière, et nous trouvons au bas de chaque page des références et des renvois, qui prouvent copieusement son érudition. De tous ces documents il s'est fait une image de la Rome impériale, conforme à l'histoire, sinon peut-être à la vérité, et qu'il veut reproduire par quelques scènes représentatives. Il nous montre ainsi dans son premier acte, d'une part les flatteurs éhontés et les honteux sycophantes, qui vivent de l'Empereur et de Séjan, d'autre part, les honnêtes gens, les aristocrates, qui n'aspirent plus aujourd'hui qu'à vivre, regrettant l'ancienne république aux mœurs austères, ou du moins le bon tyran qu'eût été Germanicus, que serait peut-être Drusus. Nous les retrouvons chez Agrippine, la mère des deux enfants dont la popularité croissante offusque l'ambition de Séjan. Ils y viennent raconter tout bas le dernier scandale, le dernier crime du maître et de son favori détesté ; et nous les entendons exprimer leurs regrets, leurs indignations, leurs espérances. Toutes ces scènes-là sont écrites dans le ton très noble qui convient à la tragédie ; le style en est vigoureux, comme celui de notre Corneille, avec quelque chose de moins abstrait qui le rend plus vivant Malheureusement on n'y peut guère louer que l'érudition et le style ; le mouvement y fait un peu défaut, et c'est par là surtout que Jonson est classique. Voici comme exemple une scène où l'on peut admirer de vraies qualités d'éloquence, mais guère autre chose, et qui est cependant l'une des plus animées.

Acte IV. Scène iii. — Une chambre dans la maison d'Agrippine.

Latiaris, Rufus et Opsius.

Latiaris. — C'est un service que Monseigneur Séjan fera | bien récompenser et qu'il recevra noblement | Placez-vous ici entre le toit et le plafond, | et quand je l'aurai amené aux paroles dangereuses, | montrez-vous et prenez-le.

Rufus. — Est-il arrivé ?

Latiaris. — Je vais le chercher.

Opsius. — Bon succès ! (*Latiaris sort.*) Il me tarde | de bien mériter de l'Etat dans une telle action.

Rufus. — Cela vaudra le consulat, j'espère, à l'un de nous.

Opsius. — Nous ne pouvons attendre moins | pour livrer un homme aussi dangereux que Sabinus.

Rufus. — Il était des partisans de Germanicus, | et il reste assidu auprès de sa femmme | et de ses enfants, bien que leur faveur ait décliné ; | il les visite chaque jour, leur tient compagnie | dans le particulier et en public ; il est noté | comme étant le seul client de la maison : | fasse Jupiter qu'il parle librement à Latiaris !

Opsius. — Il est de ses alliés, il a confiance en lui.

Rufus. — Sa confiance lui sera payée !

Opsius. — Pour rendre un service | aussi précieux à l'Etat, je ne connais pas d'homme | qui ne rompît des liens plus étroits que la parenté...

Rufus. — Ecoutez, je les entends venir !

Opsius. — Glissons-nous dans nos cachettes en silence ! (*Ils se retirent. Rentre Latiaris avec Sabinus.*)

Latiaris. — C'est une noble constance que vous montrez | à cette maison affligée ; vous ne faites pas comme les autres, | les amis des beaux jours, qui suivent la fortune, | et qui dans l'hiver du sort abandonnent | le lieu dont les splendeurs les avaient réchauffés. Vous êtes juste, | et méritiez l'amour du protecteur princier | qu'était Germanicus, renommé par tout l'univers. | Ah ! souvent je me remémore son vaste mérite, | et quand je vois sa femme et les siens en butte | à tant de jalousie, d'envie, de haine, | je me sens prêt à accuser les dieux | de négligence et les hommes de tyrannie !

Sabinus. — Il faut qu'ils soient patients et nous aussi !

Latiaris. — O Jupiter ! | Qu'adviendra-t-il de nous ou du siècle, | quand d'être riche ou noble est tenu pour un crime, | quand les terres et les trésors deviennent de très graves fautes ?

Sabinus. — Dites plus, quand notre table, et même notre lit, attaquent | notre repos, notre sécurité ? | quand n'importe quel envieux qui osera | les appliquer aux coupables, fera dire à nos écrits | ce qu'il voudra, pour satisfaire à leur tyrannie? | quand l'ignorance n'est pas une garantie d'innocence, | et que le savoir devient un crime capital ? | lorsque tout, jusqu'à l'ombre vide et nue | de la liberté, nous est enlevé et que nous sommes |

la proie des vautours goulus et des vils espions, qui nous transpercent les premiers de leurs yeux meurtriers!

Latiaris. — Il me semble que le génie de la race romaine ne devrait pas être si éteint, que la flamme brillante | de la liberté ne puisse renaître ! | (Est-il un honnête homme qui ne la paierait de sa vie?) | Resterons-nous assis comme des imbéciles épuisés, patients, | à souffler dans la nuit sur un pauvre tison, | que nous tend l'espérance, jusqu'à ce que la dernière étincelle soit morte? | La cause est publique, l'honneur, le renom, l'immortalité de tout homme, | qui n'est point un bâtard ou un esclave à Rome, | y sont intéressés : et dans ce but, si les hommes voulaient reposer | le bras engourdi, et changer le bouclier pesant | qu'ils ont porté si longtemps, pour l'épée légère, | nos vœux seraient bientôt assurés. | Cette endurance de baudets nous fatigue tous : | il faut une valeur active pour racheter | notre perte, ou c'en est fait ! Le roc et notre dur acier | devraient se rencontrer pour arracher ces feux glorieux, | dont la splendeur a réjoui, dont la chaleur vivifia le monde, | autant que celle du soleil!

Sabinus. — Il vaudrait mieux rester | dans la nuit continue, sans espoir du jour. | Nuls maux ne sauraient forcer le sujet à rien entreprendre | contre le souverain, non plus que l'Enfer ne saurait | faire accuser les dieux de méchanceté. C'est le devoir de l'honnête homme | de s'asseoir dans l'affliction plutôt que de se lever dans l'injustice ! | Tout de même, quand les Romains d'abord se confièrent | au pouvoir d'un seul, ils n'entendaient pas que leurs vies, | leurs fortunes et leurs libertés deviendraient sa dépouille, comme s'il l'avait acquise avec l'épée!

Latiaris. — Ah! nous sommes pis encore, puisque nous sommes esclaves, | et de l'esclave de César, l'orgueilleux Séjan! C'est lui qui est tout, qui fait tout, qui permet à César | de cacher son visage couvert d'ulcères et d'onguents, et son crâne chauve à Rhodes, tandis que l'autre ici | s'en va, par-dessus les têtes des Romains, je dis des plus grands, | familièrement, vers l'empire.

Sabinus. — Là vous touchez | un point, en effet, où il montre son art autant que sa force.

Latiaris. — Et leur vilenie à tous deux ! | Remarquez-vous où réside Livie? comment | Drusus est mort? quels hommes ont été supprimés?

Sabinus. — Ce sont là des choses lointaines : j'ai observé de plus près | sa dernière pratique où il apparaît comme un maître avéré dans son art. | D'abord, avant le départ de Tibère, il excita sa crainte | de l'idée qu'Agrippine recherchait sa mort ; | puis il lui inspira des doutes, à elle ; souvent il lui fit dire, | sous couleur d'amitié, de prendre garde à César, car il méditait de l'empoisonner : | de là des sourcils froncés, des jalousies réciproques, | qui maintenant ont éclaté en visible haine ! | Depuis, par ses instruments de louage, il a fait | travailler, monter Néron ; | on lui dit que César est vieux, que tout le peuple, voire toute l'armée, ont les yeux sur lui; | que tous deux ont soif de le voir entreprendre | une action méritoire, pour donner de l'espoir au monde | on lui dit de chercher leur faveur ; le jeune homme ingénu | prête l'oreille à ces avis peut-être, et aussitôt il écrit à César, | avec ce commentaire : « Voyez ce dangereux garçon, | et notez

seulement les façons de la mère : | elle l'attache, dans des buts prochains, à des hommes d'épée » ! Voilà César effrayé | de la mère et du fils ! Mais ce n'est point là tout. L'autre frère, Drusus, naturel farouche | et mieux fait pour ses pièges, parce qu'il est ambitieux | et rempli d'envie, il l'embrasse et le cajole, | il l'empoisonne de louanges, lui dit quels cœurs il porte, | de quel éclat il brille dans l'opinion du populaire ; | que Rome souffre avec lui de l'injustice | que sa mère lui fait en préférant Néron : | de la sorte il les éloigne et les excite l'un contre l'autre, | prépare les actions qui lui serviront à les condamner, | reste dans l'opinion l'ami de tous, | tandis qu'il les pousse à la ruine !

Latiaris. — Et César endormi hoche la tête !

Sabinus. — Puisse-t-il dormir toujours, | embourbé dans ses sales débauches ! *(Opsius et Rufus font interruption.)*

Opsius. — Trahison contre César !

Rufus. — Latiaris, emparez-vous du traître, ou prenez le nom pour vous-même !

Latiaris. — Je suis pour César !

Sabinus. — Je suis donc pris au piège ?

Rufus. — Oui, Monsieur, qu'en pensez-vous ?

Sabinus. — Des espions de cet âge ! des hommes à cheveux blancs ! remplis d'années ! | Sachez, très respectables monstres, que peut être un jour | vous vous verrez attrapés aussi.

Opsius. — Qu'on l'emmène !

Latiaris. — Qu'on l'enlève !

Rufus. — Espionner les traîtres, c'est une vigilance honorable.

Sabinus. — Vous faites bien, | officieux instruments d'Etat ; gens à tout faire ; emportez-moi d'ici. | L'année commence bien, je tombe à point | pour servir d'offrande à Séjan. Allez !

Opsius. — Couvrez-le de ses vêtements, cachez son visage !

Sabinus. — C'est inutile. Abstenez-vous de ces rudes attaques. | Il n'y a pas de honte en dehors de la vilenie !

Comme on voit, tout l'intérêt de la scène, ou peu s'en faut, réside dans le style, dans la façon forte et par endroits très personnelle, dont Jonson fait parler ses personnages : point de psychologie, peu d'idées neuves, quelques souvenirs historiques et des lieux communs. On trouve dans Racine, dans Corneille surtout, un certain nombre de scènes du même genre et qui intéressent, parce qu'elles sont mêlées à d'autres, plus dramatiques. Dans le *Séjan* elles ont le tort d'être trop nombreuses : « l'éloquence continue ennuie. » Où Jonson prend sa revanche, c'est dans la peinture des masses, où les conventions de leur temps ne permettaient guère à nos classiques de se hasarder : ici il se montre presque le digne rival de Shakespeare Il n'a pas essayé, dans le *Séjan* du moins, de faire parler « la canaille »

comme l'auteur de *Jules César ;* mais il a peint une autre foule qui n'est supérieure à celle-ci que par la correction du langage. Nous assistons dans la pièce à deux séances du Sénat, et si longues soient-elles (l'une occupe une bonne moitié du troisième acte, l'autre les deux tiers du dernier), nous ne songeons pas à faire à l'auteur le reproche de monotonie ; nous consentirions même à une troisième, car ce sont les plus originales de la pièce, et la première au moins est, relativement, assez dramatique. C'est la scène I de l'acte III où Silius et Cremutius Cordus sont décrétés d'accusation et où l'on voit le premier se tuer au milieu du Sénat. La physionomie morale de cette assemblée dégénérée y est reproduite avec beaucoup d'art et une très suffisante exactitude. Jonson s'est très habilement servi des renseignements plus ou moins véridiques que nous trouvons dans les historiens des Césars ; et étant donnée l'idée qu'on se fait généralement de cette époque, on peut dire qu'il en a donné dans cet épisode bien choisi un résumé frappant et d'une puissance magistrale. Nous n'avons pas à rechercher si cette idée courante est conforme à la vérité : c'est l'affaire de l'historien, et non du dramatiste, de redresser les erreurs de la tradition. Le rôle de celui-ci était de condenser cette tradition en un tableau vigoureux ; il s'en est acquitté à merveille : on ne peut souhaiter au théâtre plus vivante peinture d'une assemblée délibérante, qui a cessé de délibérer. Et quant à l'exactitude matérielle, elle est poussée aussi loin que le bon goût le permettait : Jonson connaissait les habitudes des Romains mieux que personne en son temps ; on doit même lui savoir gré de n'avoir pas abusé de la couleur locale, de s'en être tenu sur ce point à deux ou trois détails seulement. D'autre part, d'un bout à l'autre de la scène, les caractères des premiers rôles sont admirablement soutenus ; les discours qu'il leur prête sont empreints de la même noblesse que nous avons déjà admirée ; mais ils sont coupés d'interruptions, de clameurs, d'apartés, qui rendent l'ensemble moins solennel, plus animé. Nous regrettons vraiment qu'elles soient aussi longues : nous aurions eu plaisir à les citer.

On peut dire en résumé du *Séjan*, que c'est une pièce mal faite, mais pleine de talent. Ici encore Jonson s'est montré surtout maladroit : avec ses dons précieux d'observateur et d'écrivain, sa merveilleuse connaissance de l'antiquité classique, il aurait pu faire un chef-d'œuvre, s'il avait su mieux choisir son sujet. Ni Séjan ni Tibère, ces deux froids politiques, n'étaient des héros de tragédie. Heureusement

il les a entourés de comparses, dont certains, si l'on compte le nombre des vers, jouent un rôle considérable, et qui nous intéressent davantage, parce qu'au lieu de faire des calculs, ils éprouvent des sentiments. Ces sentiments, étant de l'ordre politique, ne sont pas des plus émouvants ; mais force est bien de s'en contenter ; et, somme toute, sans être dans aucun sens du mot une œuvre classique, le *Séjan* n'est pas ennuyeux. Il est facile de comprendre qu'il n'ait pas été bien accueilli par le public mêlé qui applaudissait Shakespeare et Fletcher ; c'est une œuvre un peu austère qui paraît plus vivante et procure un plus vif plaisir dans le cabinet qu'à la scène, tandis que les vrais chefs-d'œuvre sont admirables toujours et partout. Le style, qui en est le principal mérite, n'est pas même exempt de défauts ; souvent, presque toujours, vigoureux et fort, il n'est pas entièrement pur de vulgarité et de mauvais goût. Faut-il compter aussi comme un défaut cette habitude de Jonson, que nous avons notée déjà dans ses comédies, mais qui sévit surtout dans ses pièces romaines, d'emprunter respectueusement aux anciens leurs pensées et leurs expressions, jusqu'à les traduire littéralement ? Nous admirions naïvement Tacite ou Juvénal, lorsque nous croyions applaudir Jonson ; et quand nous découvrons notre sottise au bas de la page, nous en voulons naturellement au poète d'être tombés dans le piège. Ce n'est pas un piège d'ailleurs, car c'est l'ingénuité de l'auteur lui-même qui nous révèle notre ignorance ; et certaines allusions sont trop flagrantes pour lui supposer le dessein de nous tromper. C'est pure modestie de sa part et désespoir de mieux dire : mais cette modestie enlève à l'œuvre beaucoup de sa personnalité.

II

S'il fallait en croire Jonson, le *Catilina* [1] serait la meilleure de ses tragédies ; mais en pareille matière, l'auteur n'est pas toujours le

1. Le *Catilina* a été joué en 1611 et publié en quarto la même année. Il fut donné au théâtre du Globe. Il semble avoir eu peu de succès, si l'on en juge par l'épigraphe :

His non plebecula gaudet :
Verum equitis quoque jam migravit ab aure voluptas
Omnis, ad incertos oculos et gaudia vana.

Il y avait eu en Angleterre d'autres tragédies sur Catilina, dont une de Stephen Gosson, et une autre (en 1598) par Wilson et Chettle. Le sujet a été traité en France par Crébillon (1742), l'abbé Pellegrin (1742) et Voltaire (1748). Nous avons également un *Catilina* d'Ibsen, le grand dramatiste norvégien.

meilleur juge [1]. C'est pourtant l'opinion qui semble généralement reçue ; pour ma part je serais fort embarrassé de me prononcer sur cette question, d'ailleurs des plus vaines. Les deux pièces présentent les mêmes qualités et les mêmes défauts, dans des proportions qui sont sensiblement les mêmes, et celle qu'on vient de lire en dernier semble toujours la moins bonne. Au premier abord le personnage de Catilina paraît mieux choisi que Séjan comme héros de tragédie ; non pas qu'il soit beaucoup plus sympathique, mais c'est un violent au lieu d'être un calculateur, et il sera par conséquent plus dramatique. En lui donnant une certaine grandeur épique dans le mal, on aurait pu nous inspirer quelque curiosité pour son audacieuse entreprise, même une certaine sympathie pour sa courageuse personne ; mais on n'attend pas de Jonson une conception si romantique et si peu morale. En essayant de pénétrer les dessous de cet homme, que les débauches ont conduit à la ruine, la ruine à l'ambition, et l'ambition à la révolte, en s'efforçant d'expliquer son caractère un peu en dehors du courant ordinaire, de le reconstituer par l'imagination tel qu'il dut être, on aurait eu un portrait plus vivant, plus complexe, plus vrai et plus rare. Shakespeare, moins « documenté », mais aussi moins gêné par l'érudition, eût traité le personnage dans l'une de ces deux manières, suivant l'âge auquel il s'y serait attaqué. Jonson, plus préoccupé de la vérité historique que de la vérité humaine, n'osa point s'écarter d'un pas des historiens de la conjuration ; or ceux-ci ne font pas métier de psychologie, ou du moins ne se piquent pas de nuances. Son entreprise ayant échoué, ils ne se montrent pas très sympathiques à Catilina : ils en font un franc scélérat, et Jonson les a suivis religieusement.

On connaît les faits : Jonson s'est borné à les reproduire, en reconstituant selon les probabilités les points de détail. Catilina avait, sans grande peine, gagné à ses projets tous ceux que l'ambition, la pauvreté ou leur soif de débauche rendait mécontents de l'état de choses et désireux d'un changement. La conspiration qui comptait parmi ses affiliés beaucoup de riches patriciens comme Lentulus, et possédait les sympathies secrètes de politiques plus prudents comme César, avait de grandes provisions d'argent, d'armes et d'hommes, et étendait ses ramifications par toute l'Italie. L'indiscrétion d'un

1. Voir l'adresse au Lecteur, traduite au chapitre II, p. 77.

sot et la jalousie d'une femme perdit tout, ou plutôt sauva Rome. Cicéron, qui malgré sa naissance obscure était parvenu à se faire élire consul contre Catilina lui-même, ayant appris par Fulvie les machinations des conjurés, sut déjouer leurs projets contre sa personne et contre l'Etat. Par la puissance de sa parole, il parvint à forcer la sourde hostilité d'un Sénat dédaigneux, et obtint le dangereux succès d'obliger Catilina à quitter Rome pour se mettre à la tête de son armée. La conjuration ainsi privée de son chef le plus actif, le plus intelligent, restait à s'assurer de ses complices : la trahison des députés Allobroges, que Cicéron sut gagner par son habileté à la cause de la République, lui procura les preuves matérielles qui faisaient défaut : par des lettres interceptées, il put convaincre de leur crime Lentulus, Céthégus et les principaux des rebelles ; et le Sénat, malgré l'intervention de César, suivit le conseil de Caton et chargea le consul de veiller à leur exécution. Pendant ce temps Pétreius, lieutenant d'Antoine, arrêtait les troupes de Catilina dans leur marche sur Rome, et celui-ci trouvait une mort courageuse au milieu de la déroute : la République était sauvée ! Tel était le sujet médiocrement dramatique, que Jonson avait choisi pour sa tragédie ; et sa tragédie, entièrement remplie d'intérêts politiques, ne fut guère plus émouvante que son aînée. Ni l'unité de temps, ni celle de lieu, ne s'y trouvent observées ; celle de ton, comme on verra, pas davantage. Bref, c'est, à l'instar du *Séjan*, une suite de tableaux historiques, composés par un homme de talent, mais mieux doué pour l'éloquence que pour le pathétique, quelque chose comme les *Histoires* de Shakespeare, moins le génie. Coleridge dit quelque part qu'il ne faut pas se laisser égarer par une comparaison involontaire des deux grands rivaux, qu'il serait fort heureux, pour sa part, de voir toute l'histoire ainsi mise en pièces par des poètes du talent de Jonson [1]. Sans doute, mais une seule pièce remplie d'émotion et de vie ferait bien mieux notre affaire qu'une collection complète de *Catilinas* et de *Séjans*.

1. *Lectures on Shakespeare*, p. 417. « A fondness for judging one work by comparison with others, perhaps altogether of a different class, argues a vulgar taste. Yet it is chiefly on this principle that the *Catiline* has been rated so low Take it and *Sejanus* as compositions of a particular kind, namely as a mode of relating great historical events in the liveliest and most interesting manner ; and I cannot help wishing that we had whole volumes of such plays We might as rationnally expect the excitement of *the Vicar of Wakefield* from Goldsmith's *History of England* as that of *Lear*, *Othello*, etc., from the *Sejanus* and *Catiline.* »

Nous nous étendrons moins longuement sur le *Catilina* que sur le *Séjan*, de peur d'avoir à nous répéter : la seconde pièce n'est qu'une réplique de l'autre, *mutatis mutandis*. Dans l'une comme dans l'autre, nous aurons à louer la conscience du travail, l'étendue des connaissances, la vigueur du style, à regretter aussi le manque de vie des principaux caractères et la froideur de l'ensemble. Nous n'insisterons pas sur ces différents points. On connaît l'érudition consommée du poète et son application scrupuleuse : elles n'ont pas faibli d'une pièce à l autre, quoiqu'il ait eu cette fois le bon goût de ne pas surcharger chaque page d'une dizaine de références justificatives [1]. Inutile également de donner des spécimens du style de Jonson ; on a pu déjà en apprécier les fortes qualités, qui n'ont pas changé davantage. Ce n'est pas d'ailleurs la difficulté de trouver, mais celle de choisir des citations topiques, qui nous arrêterait ici : toute la pièce, les trois derniers actes du moins, sont en discours : premier discours de Cicéron, discours de César, discours de Caton, allocution aux Allobroges, second discours de Cicéron, second discours de Catilina, discours de Pétreius, sans compter tous les monologues et les conversations particulières qui tournent volontiers à l'éloquence Au troisième acte, nous assistons à une réunion des comices; dans les deux derniers, nous n'avons pas moins de trois séances du Sénat. Mais elles sont loin d'offrir l'intérêt, le mouvement, de celles du *Séjan* : on voit que nous sommes encore au beau temps de la République : tous les orateurs parlent sagement l'un après l'autre et développent leur pensée sans interruption. C'est dans une de ces séances que Cicéron prononça la première *Catilinaire* ; et Jonson la traduit consciencieusement. C'est tout au plus s'il en a retranché quelques passages : le morceau a 298 vers et doit être l'un des plus longs de toute la littérature dramatique [2]. L'acteur chargé du rôle de Cicéron put craindre un moment qu'il n'eût aussi reproduit les trois autres ; heureusement, il sut résister à la tentation : on peut les en féliciter tous deux. Nous ne reproduirons pas non plus d'autre scène, ni l'entrevue de César avec Fulvie et Curius, ni la réunion des conjurés chez Catilina au premier acte, ni les arrangements du consul avec les Allobroges. Toutes ces scènes ont un même caractère oratoire, et l'on imagine aisément les lieux communs développés de

1. Sur les emprunts de Jonson aux anciens dans cette tragédie, voir Adolf Vogt, *Catiline his Conspiracy und ihre Quellen*.

2. Soit 123 de plus que le grand monologue de don Carlos dans *Hernani*.

part et d'autre par Catilina ou par Cicéron. Celui-ci est d'ailleurs un peu coupable dans l'espèce : il parlait bien et ne l'ignorait pas ; il devait prendre plaisir à s'entendre et Jonson, avec quelque malice peut-être, lui fait saisir avec empressement toutes les occasions de placer un discours. Cela est tout à fait conforme à la nature, à la vraisemblance ; mais un tel personnage est un héros de tragédie bien fastidieux !

Après le sujet, ce qui importe surtout dans une tragédie, ce sont les caractères : je n'ai pas besoin de répéter qu'ils sont parfaitement conformes à l'histoire, ni d'ajouter qu'ils « se tiennent » admirablement. Malheureusement ils manquent de vie. Ce qu'on a dit plus haut de Catilina, est vrai de tous les autres. Jonson n'avait pas cette imagination pénétrante qui permet à Shakespeare, sur un seul mot d'un historien, de reconstituer la physionomie véritable et complète d'un personnage historique, de nous en donner au moins une image vraisemblable et vivante. Les Romains de Jonson ne sont guère que des automates qui parlent, très bien d'ailleurs ; ils font quelques gestes, rares et gauches, mais ne parviennent pas à donner l'illusion du mouvement, de la réalité. Catilina prononce des discours enflammés. des imprécations furibondes, comme il convient ; cependant rien ne vient nous révéler son âme intime, le fond vrai de sa nature, son tempérament, son caractère, tout ce qui peut expliquer sa conduite, cette entreprise audacieuse, sanguinaire, où nous le voyons se lancer en désespéré, sans un moment d'hésitation ni de regret. Quant à Cicéron, l'autre héros, si je puis dire, de la tragédie (car son rôle matériellement vaut celui de Catilina), il n'est guère mieux venu ; le personnage avec son curieux mélange de qualités et de ridicules, sa noblesse intellectuelle et sa vanité infinie, son patriotisme courageux et son importance emphatique de provincial parvenu, pouvait donner matière à un joli portrait, pourvu que l'auteur eût du tact. Jonson, en conservant les mots historiques des poèmes, au lieu d'imaginer des traits plus fins, plus spontanés, a fait sans le vouloir, de l'auteur des *Catilinaires*, une lourde caricature : avec son éloquence intarissable et sa jactance perpétuelle, Cicéron devient comique et n'est pas plus vivant. Caton et César, qui apparaissent au second plan, ne représentent pas des hommes, mais des principes politiques, l'un l'absolutisme aristocratique, l'autre la souplesse démocratique : ce sont tous deux également des machines oratoires. Les conjurés, qui sont naturellement de tempérament plus passionné, sont peut-être moins

endormis. Lentulus était assez apathique, nous dit l'histoire, et Jonson profite du renseignement. Céthégus, en revanche, était très emporté, très violent ; il fut dans la conjuration le brouillon indiscipliné qui perd toutes ces entreprises. C'est aussi le personnage le plus vivant de la pièce, mais cela tient moins à son caractère qu'au rôle secondaire qui lui est échu. Mis au premier plan, il aurait prononcé d'ennuyeux discours ou serait tombé dans le grotesque. Le temps était mesuré au poète : c'est ce qui l'a sauvé. Un de ses personnages au moins existe, mais précisément celui dont le rôle est le plus court.

Restent les deux premiers actes : nous n'avons parlé jusqu'ici que des trois derniers. Jonson, dans son *Adresse au Lecteur*, nous avait mis en garde contre eux, nous disant qu'ils étaient les plus mauvais [1], mais en ajoutant aussitôt qu'ils avaient plu davantage. Nous les avions donc lus avec un plaisir mêlé de surprise, et nous attendant à des merveilles dans la suite, nous avions été fort déçus : le public avait raison contre l'auteur, et ce qu'il y avait de mieux dans sa pièce, c'était sans nul doute son commencement. Le premier acte est assez bon, le deuxième est meilleur encore, et c'est là-dessus qu'il faut se rabattre pour compenser toutes nos critiques par quelques éloges, en regrettant que le poète n'ait pas eu le bon esprit de s'arrêter là et qu'il se soit obstiné à gâter ce beau fragment par une suite qui n'y répond guère.

La pièce s'ouvre par une apparition de Sylla, qui est une manière de prologue. L'ombre du grand proscripteur se dresse devant Catilina, assis à sa table de travail, comme une sorte de Méphistophélès, de Démon de l'Anarchie ; et il l'excite, au nom de l'Enfer, à la révolte, au carnage. Son discours, qui n'est pas dépourvu d'emphase, se recommande comme toujours par la vigueur, par la densité de l'expression. Sylla ayant disparu, nous entendons Catilina, qui n'avait pas besoin apparemment de ces excitations étrangères, nous faire part de ses desseins arrêtés. Sa maîtresse Aurelia Orestilla survient à propos pour susciter des confidences toutes prêtes, et Catilina, dans un long discours (c'est le premier, il ennuie moins), lui dévoile le complot qui se trame, son objet et ses adhérents. Puis il lui confie un rôle dans cette pièce sinistre, qui sera de gagner les femmes afin de tenir les maris. Paraissent alors les conjurés, Lentulus orgueilleux

1. Voir l'adresse au Lecteur, citée plus haut (ch. II).

et mou, Céthégus brave et emporté, les autres d'humeurs diverses et confuses. On cause : soudain le ciel se couvre, la nuit tombe en plein jour, les éclairs déchirent les ténèbres, on entend sous terre comme d'horribles gémissements. Catilina s'empare de tous ces prodiges, comme s'ils eussent été machinés par lui, et fait un long discours — ce n'est que le second — pour exciter l'ardeur et les convoitises de ses amis. Lorsque les esprits sont montés au diapason voulu, on apporte des coupes où le monstrueux amphytrion a fait mélanger au vin le sang d'un esclave égorgé, et c'est dans l'odieux breuvage que l'on voit se sceller la criminelle entreprise. Le rideau tombe sur ce romantique tableau, que Jonson n'a pas imaginé d'ailleurs, que rapportent tous les historiens de la conjuration et dont Salluste seul paraît douter. Jonson a été bien inspiré de clore son premier acte par cette scène impressionnante, qui caractérise d'une manière très dramatique les audacieux projets de son héros. Le reste de l'acte est un peu lent ; mais c'est un défaut qui choque moins dans l'exposition que dans toute autre partie de la pièce ; et si les personnages se révèlent à nous moins par des actes que par des discours, les discours sont très bien faits et se laissent écouter avec plaisir par un spectateur qui n'est pas encore rassasié, lassé d'éloquence.

Le second acte, en revanche, est très vivant, très amusant même ; en fait il n'est pas autre chose qu'une longue scène de comédie. La comédie a trois personnages qui, dans le reste de la pièce, n'ont qu'un rôle secondaire, ce n'est pas à dire qu'elle soit inutile et qu'on pût aisément s'en passer. « Sous ces grandes scènes de l'histoire, dit excellemment M. Mézières, Jonson a saisi, avec la pénétration du poète comique, habitué à observer les moindres détails de la vie réelle, des traits de mœurs piquants où il retrouvait quelque chose de ce qui se passait autour de lui, dans son propre pays, et dont il s'est servi pour adoucir les teintes naturellement sombres de ses peintures. Au fond de toute tragédie historique, pour qui veut bien y regarder de près, il y a une comédie. Ce contraste inévitable dans les affaires humaines des grandes et des petites passions, des grands et des petits intérêts, Salluste l'avait indiqué en peu de mots dans la *Conjuration de Catilina*. Jonson s'en empare comme d'un moyen de rajeunir et de diversifier son sujet. A côté des conjurés, de Catilina, de Céthégus et de Lentulus ; à côté des sénateurs, de César et de Caton ; à côté de Cicéron et un peu sur le second plan, il place ces femmes orgueilleuses et passionnées, dont l'historien romain

a dessiné d'un trait la figure et qui, par un de ces hasards si fréquents dans l'histoire, tiennent entre leurs mains à un moment donné la perte ou le salut de la république : Aurelia Orestilla, la maîtresse de Catilina ; Sempronia, la femme de Decimus Brutus ; Fulvie, l'amante de Quintus Curius. Il ne s'arrête pas à une vue superficielle des événements ; il en cherche les causes cachées ; il sait bien que ce n'est pas Cicéron tout seul qui a sauvé Rome ; d'une phrase de Salluste, il conclut que c'est une main plus débile que celle du Consul qui a brisé les fils de la Conjuration de Catilina, et sous l'intrigue politique, il démêle l'intrigue amoureuse qui doit la faire échouer [1]. »

Cette petite main qui doit sauver le Capitole est celle de Fulvie, une courtisane du grand monde, qui a surpris par hasard les secrets de Catilina et qui les révélera au consul. On se demandera quelles raisons la poussent, si c'est l'intérêt de l'Etat ou plutôt quelque haine particulière pour l'un des conjurés. Les historiens nous laissent à cet égard dans la plus complète ignorance, et Jonson en profite pour nous suggérer une explication ingénieuse et très vraisemblable. Catilina avait eu l'idée discutable de faire entrer l'élément féminin dans le complot : à la tête des conspiratrices se trouvait, nous dit Salluste, une femme de beaucoup d'esprit, très instruite et très intelligente, « ayant même plus de talents qu'il ne convenait à une honnête femme » et qui avait jadis été fort belle : on a reconnu Sempronia. Sa beauté commençait à se flétrir, mais elle conservait son ascendant sur les hommes, et Fulvie, plus jeune et plus jolie, enrageait de l'avoir pour rivale encore. On peut supposer, dans ces conditions, qu'elle devait voir d'un mauvais œil une entreprise qui mettrait au pinacle sa plus intime ennemie. L'indiscrétion de Curius lui donne une occasion de perdre sa rivale : croit-on qu'elle n'en profitera pas ? Pense-t-on « qu'elle voudrait marcher dans un complot où Mme Sempronia prendrait sa place et où Fulvie viendrait seulement derrière ou à côté ? » Curius est un sot de l'imaginer et le consul saura tout dès ce soir. Cette explication spirituelle est la principale invention de Jonson, la trouvaille originale de sa pièce ; mais il ne s'est pas contenté, comme eût fait un poète classique, de l'indiquer rapidement dans un monologue à un ou deux personnages : entraîné par son tempérament de réaliste et de comique, il n'a pas su résister au plaisir de nous mettre la scène sous les yeux ; il l'a

1. *Prédécesseurs et Contemporains de Shakespeare*, pp. 354-5.

même développée si bien qu'elle occupe un acte tout entier. Mais ne nous plaignons pas ; si l'économie et même l'harmonie de la tragédie en souffrent, il y a au moins un acte qui nous intéresse : c'est celui de la comédie.

Il se divise en trois parties. La première est une simple introduction, d'ailleurs inutile, qui nous montre Fulvie à sa toilette, bavardant avec sa caméristе sur ses robes et ses bonnes amies. Leur conversation n'est pas toujours de la plus exquise légèreté, les réparties qui veulent être spirituelles sont parfois bien gauches, et l'on ne saurait prétendre qu'il l'ait toujours fait exprès. Il n'avait pas la finesse de touche d'un Marivaux ou d'un Musset pour faire parler comme il convient une coquette devant son miroir. Quelques traits pourtant sont assez heureux, et les femmes auront beau changer de coiffures, ils restent éternellement vrais. Voici maintenant la scène de la visite : elle est moins jolie dans son genre que celle du *Misanthrope*. Les deux rivales manquent un peu de délicatesse ; on peut même trouver qu'elles étalent leurs sentiments sur certaines matières avec une franchise par trop brutale. Mais il y a d'amusants détails, et ceci est plus intéressant en somme qu'une traduction des *Catilinaires*.

SEMPRONIA (*entrant*). — Comment vas-tu, Fulvie, ma bonne ?

FULVIE. — Fort bien, Sempronia. | Où donc vas-tu d'aussi bonne heure ?

SEMPRONIA. — Je m'en vais voir | Aurelia Orestilla : elle m'a fait chercher, | et je suis venue pour t'emmener : veux-tu venir ?

FULVIE. — En vérité, je ne puis maintenant : j'ai des lettres | à écrire et à faire porter.

SEMPRONIA. — Hélas ! que je te plains ! | J'ai passé la nuit entière, et tu m'en vois toute lasse, | à écrire à toutes les tribus et centuries | pour demander leurs voix, afin d'aider Catilina | dans son élection. J'espère bien qu'entre nous | nous le ferons consul. Crassus, moi et César, | nous enlèverons la chose.

FULVIE. — Il se présente donc ?

SEMPRONIA. — C'est le principal candidat.

FULVIE. — Qui se présente encore ? | Qu'on me donne du vin et de la poudre pour les dents !

SEMPRONIA. — Voici, ma foi ! une fort belle perle !

FULVIE. — Elle est jolie.

SEMPRONIA. — Du plus pur orient ! Il y a comme compétiteurs | Caius Antonius, Publius Galba, Lucius | Cassius Longinus, Quintus Cornificius, | Caius Licinius et ce bavard de Cicéron. | Mais Catilina et Antonius seront choisis ; | car quatre des autres, Licinius, Longinus, | Galba et Cornificius leur céderont la place, | et ils n'iront pas choisir Cicéron !

Fulvie. — Non ? Pourquoi ?

Sempronia. — Il sera combattu par la noblesse !

Galla (*à part*). — Comme elle entend les affaires publiques !

Sempronia. — Et puis ce serait impossible ! C'est un homme nouveau, | un passant à Rome, comme le dit Catilina, | et les patriciens feraient très mal | de laisser avilir ainsi le consulat ! Un parvenu, | qui n'a point de maison, d'ancêtres, d'écusson, | pas un insigne de famille !

Fulvie. — Il a de la vertu.

Sempronia. — Au diable la vertu ! S'il n'y a pas de sang avec, c'est du vice ; | chez lui, c'est de l'impertinence ! Pourquoi prétendrait-il | être plus savant ou plus éloquent | que ceux de la noblesse ? Ou se targuer d'une qualité | digne d'un gentilhomme, alors qu'il ne l'est pas ?

Fulvie. — C'est la seule vertu qui d'abord fit la noblesse.

Sempronia. — C'est possible, je vous l'accorde ; au début, quand Rome était pauvre, | quand ses Consuls et ses Rois tenaient la charrue | et savaient jardiner ; mais maintenant nous n'avons plus besoin | de bêcher et de perdre ainsi notre sueur ! Nous avons la richesse, | la fortune, l'aisance ; et nous pouvons vivre sur leur fond | de renommée, elle nous servira de vertu, nous soutiendra | contre tous ces nouveaux venus, et elle ne saurait nous manquer, | tant que la succession durera. Et il nous faudrait glorifier | un champignon ! un homme d'hier ! un beau parleur ! | Tout cela, parce qu'il a sucé le lait d'Athènes ! Le faire réussir | pour notre perte ! Non, Fulvie ! Il en est d'autres | qui savent parler grec aussi, au besoin. César et moi, | nous avons délibéré sur son compte ; Crassus aussi, | plusieurs encore Tous nous avons conclu à l'arrêter, | à l'empêcher de s'élever plus haut.

Galla. — Ah ! l'excellente dame !

Fulvie. — Sempronia vous êtes obligée à ma femme ici, | tant elle vous admire !

Sempronia. — Hé ! comment vas-tu, ma bonne Galla ?

Galla. — Votre savante Seigneurie est trop bonne.

Sempronia. — Cette poudre grise, est-ce un bon dentifrice ?

Fulvie. — Je m'en sers, vous voyez !

Sempronia. — La mienne est plus blanche.

Fulvie. — Cela peut bien être.

Sempronia. — Celle-ci pourtant sent bon

Galla. — Et nettoie | fort bien, madame, et résiste aux crudités.

Sempronia. — Dis-moi donc, Fulvie, je te prie, qui vient chez toi maintenant | lesquels de nos grands patriciens ?

Fulvie. — Ma foi ! je n'en tiens pas | le catalogue ; tantôt l'un, | tantôt l'autre, selon que le caprice leur saisit le sang.

Sempronia. — Tu les as tous ! Tiens, Quintus Curius, | ton serviteur particulier, quand fut-il ici ?

Fulvie. — Mon serviteur particulier !

Sempronia. — Oui, ton idolâtre, comme je l'appelle.

Fulvie. — Il peut être le vôtre, s'il vous plaît.

Sempronia. — Comment ?

Fulvie. — Il ne vient pas ici, je lui ai défendu la porte.

Sempronia. — Vénus me protège !

Fulvie. — Pourquoi ?

Sempronia. — Un amant si constant !

Fulvie. — Raison de plus ! | J'ai besoin de changement ; vous aussi d'ailleurs, j'en suis sûre, | et maintenant vous pouvez le prendre !

Sempronia. — Il est encore vert, Fulvie; | prenez garde de me tenter !

Fulvie. — Ma foi ! pour moi | il est tout le contraire : il a perdu le sel | qui lui donnait quelque piquant : ses dons heureux sont passés ! | Il ne rapporte plus la moisson d'autrefois, | et pour le plaisir, je puis me procurer en secret des gaillards | qui le valent dix fois, et qui me plairont, | aujourd'hui que son bien s'est envolé, un million de fois plus !

Sempronia. — Et puis ceux-là, on peut les commander !

Fulvie. — Il est vrai : ces petits seigneurs, | ces nobles Faunes, ils sont si impérieux, si insolents, | si grossiers ! Avec cela enragés comme des centaures ! | vous troussant une femme dès la première minute !

Sempronia — Et il faut les supporter | à fond et jusqu'au bout, pensent-ils !

Fulvie. — Bah ! je ne les respecte plus, | et je ne fais plus leurs caprices | du moment qu'ils n'arrivent pas la main chargée, | disant : « Donnant, donnant ! »

Sempronia. — César donne-t-il bien ?

Fulvie. — Il faudra qu'ils donnent et paient bien, tous ceux qui viennent ici, | s'ils veulent en tâter ; des bijoux, des perles, | de la vaisselle ou des sommes rondes, pour en acheter. Je ne me laisserai pas prendre | par un grand cygne ou un taureau puissant, | comme furent Europe ou cette sotte de Léda : | il me faut, comme à Danaé, l'or étincelant ! Pour un tel prix, | je supporterai un Jupiter rude et revêche, | ou dix gaillards tonnants de cet acabit, et je me retiendrai | d'en rire... . tant qu'ils ne seront pas partis avec mon ennui !

Sempronia. — Tu es une fille bien heureuse, de pouvoir ainsi | faire usage de ta jeunesse et de ta fraîcheur en leur saison, | et de les avoir pour en user !

Fulvie. — Oui, c'est là qu'est la chance !

Sempronia — Moi, il me faut maintenant leur donner des cadeaux, faire de la musique, | tenir table ouverte, pour les attirer.

Fulvie. — Oui, et ils vous préfèrent votre cuisine.

Sempronia. — Me manger d'usure, moi et mon seigneur avec, | et tous mes officiers, et mes amis en outre, | pour me procurer l'argent des frais nécessaires, | où je dois entrer pour les avoir ! Et cependant, | je puis à peine ainsi les retenir !

Fulvie. — Hé ! c'est que | vous affectionnez seulement les jeunes visages et les mentons unis, | Sempronia. Si vous aimiez les joues piquantes et barbues, | l'un dans l'autre, comme font les autres, ou bien les rides... (*On frappe*). Qui est là ? Va voir, Galla !

Galla. — C'est cette personne, Madame.

Fulvie. — Quelle personne ? N'a t-elle pas de nom ?

Galla. — C'est Quintus Curius.

Fulvie. — Mais n'ai-je pas commandé de dire que je gardais la chambre ?
Galla. — C'est ce qu'on a dit.
Sempronia. — Je vous laisse, Fulvie.
Fulvie. — Non, ma bonne Sempronia, demeurez.
Sempronia. — En vérité, je n'en ferai rien.
Fulvie. — Par Junon, je ne le veux point voir.
Sempronia. — Ce n'est pas moi qui vous en empêcherai.
Galla. — Vous savez, Madame, qu'il n'y a pas moyen de le tenir.
Sempronia. — Non, et ce ne sera pas ma faute, soucieuse Galla.
Fulvie. — Aussi vrai que je vis, Sempronia...
Sempronia. — A quoi bon tout ceci ?
Fulvie. — Va dire que je dors, que je suis malade !
Sempronia. — Non, par Castor, je vais lui dire que vous êtes éveillée, | fort éveillée même ; attends, Galla adieu, Fulvie ; | je connais mon monde. Pourquoi vous travailler ainsi, | faire semblant contre votre pensée ? Quintus Curius, | elle est là, vous savez, et toute disposée ! (*Elle sort.*)
Fulvie. — Maudite soit sa courtoisie ! Quel supplice je vais endurer !

Sempronia sortie, Curius paraît : le ton ne s'élève pas, au contraire, avec le représentant du sexe fort. Il est venu dans un dessein précis et ne s'en cache point : Fulvie, qui est excédée de sa personne, le lui déclare aussi crûment ; ils s'irritent l'un l'autre et se jettent à la tête diverses injures. Nous voilà loin de la tragédie classique, telle que nous l'entendons depuis Richelieu, et les belles théories antiques de Jonson ne lui interdisent pas, comme on va voir, le mot propre et le geste brutal.

Curius (*entrant*). — Où êtes-vous, la belle, qui vous cachez ainsi, | tenant votre beauté sous les clefs et sous les verroux, | comme un sot son trésor ?
Fulvie. — Ce fut un sot, dans tous les cas, | quand pour la première fois il le montra à un voleur.
Curius. — Hé ! la jolie grondeuse ! Vous êtes bien raide et bien rude !
Fulvie. — C'est l'artillerie des sots, monsieur !
Curius. — Alors j'enlève ma robe pour la bataille
Fulvie. — Non, arrêtez, monsieur, je ne suis pas d'humeur.
Curius. — Je vous y mettrai.
Fulvie. — Autant vaut rentrer dans votre coquille et conserver | votre appétit furieux pour meilleure occasion.
Curius. — Hé quoi ! Vous faites la sucrée !
Fulvie. — Non, monsieur, je ne suis pas fière
Curius. — Je le regrette. Vous croyez que cet air vous convient, | mais il n'en est rien, par Hercule ! Regardez dans votre miroir, | et voyez comme cette physionomie vous va mal ; | vous ne voudrez pas vous reconnaître !
Fulvie. — Je n'en changerai point cependant.
Curius. — Mais il le faudra bien. Détendez ce sourcil bandé, | et que votre

œil darde moins de mépris : une Fortune vient | vers vous, ma jolie, qui vous prendra ainsi | et vous déposera bien haut, pour marcher sur la tête | de sa propre statue, ici à Rome.

Fulvie. — Je me demande | qui a laissé entrer ce faiseur de promesses ! Est-ce vous, l'empressée ? | Rendez-lui son argent ; ou bien, s'il n'en a pas donné, | demandez-lui, je vous prie, qui le rend si audacieux | de pousser ainsi jusqu'à ma chambre, malgré moi-même | et malgré mes gens.

Curius. — Voilà qui n'est pas mal ! C'est un air nouveau !

Fulvie. — Un air, monsieur ! Non pas, c'est tout à fait naturel.

Curius. — Il n'en a pas toujours été de même entre nous deux.

Fulvie. — Le passé, monsieur, est le passé. Il n'en sera plus ainsi désormais, | je vous jure !

Curius. — Vraiment, maîtresse ?

Fulvie. — Non, quand même vous apporteriez les mêmes matériaux !

Curius. — Croyez-moi, | vous chargez votre jeu quand il faudrait atténuer. | Revenez à vous-même et réfléchissez. | Si vous faites ainsi pour m'éprouver, pour voir | à quelle distance vous pouvez tenir votre serviteur, | si c'est un tour, un artifice pour m'allumer, | m'enflammer davantage, de peur que mon amour n'en ait besoin, | comme vous avez fait jusqu'ici, alors, continuez !

Fulvie. — Comme j'ai fait jusqu'ici !

Curius. — Oui, quand vous prétextiez la jalousie de votre époux, l'espionnage de vos domestiques, | parlant tout bas, courant à chaque instant à la porte | ou à la fenêtre, pour des craintes étranges autant qu'imaginaires, | comme si le plaisir était moins acceptable | avec la sécurité !

Fulvie. — Vous êtes un impudent !

Curius. — Et quand vous auriez pu tout aussi bien me faire entrer par la porte, | et que vous me faisiez monter par la fenêtre !

Fulvie. — Moi ! Je vous faisais monter par la fenêtre !

Curius. — Oui, vous, madame ! Puis, une fois au lit, | quand votre camériste bien dressée arrivait en courant, | criant : « C'est mon seigneur ! » et que vous me cachiez, sans l'ombre de raison, | étouffant dans un coffre ou fourré dans une cheminée ; | tandis que lui, corbeau domestiqué, fermait les yeux, là-bas à sa ferme, | et s'il avait été ici, d'ailleurs, et présent, serait resté | les yeux sillés et la bouche cousue, pour six sesterces !

Fulvie. — Vous avez dans votre bouche grossière une langue | calomnieuse, sale et dégoûtante, qui pue votre odeur, | seigneur mal poli !

Curius. — Hein ? Comment ?

Fulvie. — C'est votre titre, monsieur ! | Depuis que vous avez perdu votre bon renom, que vous n'avez plus | rien à perdre, vous vous souciez peu si vous blessez l'honneur des gens, | si vous empoisonnez leur réputation. Vous devriez aller | vous soulager dans la région où vous vivez, | parmi les bordels des faubourgs, chez les procureurs et les courtiers, | où votre situation vous appelle !

Curius. — Il faut donc, je le vois, que j'arrête votre furie, que j'arrache | le masque tragique ! Allons, madame Cypris, | connaissez vos propres vertus promptement ! Je ne veux pas | avoir à vous faire ainsi la cour derechef, | à

toute minute, toute Vénus que vous soyez! | Cédez et montrez-vous docile, ou, par Pollux !..... (*Il va pour la forcer ; elle tire un couteau.*) Eh quoi ! Voici Laïs qui se change en Lucrèce !

FULVIE. — Non, mais, par Castor, | ôtez vos mains de ravisseur, ou bien je vous perce le cœur ! | Ne croyez pas que je me laisse acculer comme elle au suicide | pour vous, mon beau Tarquin ! Hé quoi ! Vous reculez ? | Non, cela vous allait fort bien ! Non, ne rengainez pas ! | Vous préférez, je crois, tirer votre arme contre moi | que contre le Sénat, qui vous a rejeté | ignominieusement, faisant de vous la fable | de toute la Cité, homme vil, homme infâme ! | Oui, car si vous étiez autre chose, c'est contre eux | que votre désespoir emploierait son épée !

CURIUS — Vous savez, Fulvie, | quel pouvoir vous avez sur moi : n'abusez pas | comme un tyran de ce pouvoir : je suis capable d'endurer | jusqu'à ce que vous me brisiez, presque !

FULVIE. — Je connais, monsieur, | votre capacité d'endurance, et le Sénat aussi !

CURIUS. — Par tous les dieux ! ce Sénat paiera cher | les reproches que vous m'adressez ! Je serais bien fâché | d'avoir pour me venger de vous les mêmes moyens, | la même volonté du moins, que j'aurai contre eux tout à l'heure ! | Continuez cependant : au revoir, chère dame ! | Vous ne seriez pas aussi belle, si vous étiez moins fière. | Vous vous repentirez de ces caprices, et même avant qu'il soit longtemps ; | je vous verrai venir à résipiscence.

FULVIE. — Vous croyez ?

CURIUS. — Disons mieux, j'en suis sûr !

FULVIE. — Sur quel augure ?

CURIUS. — Par les belles entrailles des coffres de nos matrones, | l'or, les perles, les joyaux, qui sont ici à Rome, et dont Fulvie | se dira alors, mais un peu tard, qu'elle aurait pu avoir sa part, | et regrettera fort de n'avoir point !

FULVIE. — Baste ! Vous promettez toujours monts et merveilles, | mais je suis payée pour savoir.....

CURIUS. — Quand vous verrez le fleuve universel | passer à côté de vos coffres ; que messeigneurs du Sénat | seront vendus comme esclaves et leurs femmes comme servantes ; | que leurs maisons, leurs beaux jardins seront donnés ; | et tous leurs biens vendus à l'encan, sous l'épieu ; | et que vous n'aurez rien de tout cela ; que vous resterez tout bonnement Fulvie, | peut-être moins ; quand vous songerez à cela, | vous prendrez conseil de votre oreiller, madame la Renchérie ; | et vous vous mordrez les doigts, vous vous rappellerez mes prières, | « et c'est ainsi qu'il m'a quittée ! » (*Il sort.*)

FULVIE. — Rappelle-le, Galla ! Ceci n'est pas ordinaire. Il y a quelque secret là-dessous, | qu'il faudra que je lui arrache !

CURIUS (*rentrant*). — Eh bien ! Vous vous humanisez ? |

FULVIE. — Allons, vous allez rire maintenant de ma complaisance ; | mais ce n'est pas un miracle : on dit qu'avant de se bécoter, | les tourtereaux murmurent et se battent à coups de bec.

CURIUS. — Oui, et cela vaut mieux ! Je veux voir ma maîtresse | irritée quelquefois ; cela me rend son amabilité plus douce, | le reste du temps !

Fulvie. — C'est donc que j'étudie, vous le voyez, | l'art de vous plaire. Mais vous pensez, Curius, | que c'est la cupidité qui me guide ; si vous m'aimez, | chassez cette pensée méchante !

Curius. — Sur l'amour de mon âme, | je t'aime et autant qu'elle ; et mon plus grand désir, | bien plus que ma vengeance, est de te rendre heureuse.

Fulvie. — Et moi, ce qui me rend heureuse, c'est de vous entendre | poursuivre cette juste vengeance ; voilà en vérité | ce qui m'a attiré à vous, mieux que tous les espoirs | et toutes les promesses ! J'aime la valeur | plus qu'une autre dame n'aime son visage, | plus que je n'aime la toilette ! Je veux m'attacher, | là où j'embrasse. Mais quels moyens pratiques | avez-vous pour y parvenir ? Puis-je connaître votre projet ?

Curius. — Oui, si tu veux te montrer aimable.

Fulvie. — Autant qu'il me sera possible !

Curius. — Alors tu veux bien me baiser ?

Fulvie. — Nos lèvres se colleront aussi étroitement que les bords d'un coquillage !

Curius. — Et des baisers profonds ?

Fulvie. — A trouer nos lèvres transparentes !

Curius. — Et fréquents ?

Fulvie. — Je les sèmerai | plus vite que tu ne pourras les cueillir. Quel est votre plan ?

Curius. — Ah ! maintenant ma Fulvia ressemble à son nom éclatant, | redevient elle-même !

Fulvie. — Allons, répondez-moi, votre plan ? | Je t'en prie, dis-le-moi, Quintus !

Curius. — Oui, voilà des mots | qui sentent la maîtresse ! Voilà de l'harmonie ! | Quand vous êtes revêche, je vois que le moyen de vous réduire | n'est pas la violence, mais bien l'intérêt ! Cruelle, | une dame est un feu, mais douce, une lumière !

Fulvie. — Tu ne veux donc pas me dire ce que je demande ? (*Elle l'emmène en le baisant et le caressant.*)

Curius. — Tout ce que je puis penser, mon amour, tout ce que | contient ma poitrine, je le verserai dans la tienne !

Fulvie. — Quel est donc votre dessein ?

Curius. — Je vais te le dire : Catilina demain sera Consul ; | mais tu en sauras bientôt davantage.

Fulvie. — Non, cher aimé .....

Curius. — Je te dirai le reste dans tes bras. Entrons ! | Rome sera mise à sac, sa richesse sera notre butin ; | c'est par la ruine publique que s'élèvent les grandeurs privées ! (*Ils sortent.*)

Voilà qui nous change des élégantes périphrases, des gestes modérés des héros raciniens ; et si vivante que soit une pareille scène au théâtre, la finesse de notre tragédie classique donne une impression d'art supérieure ; mais le contraste au moins est amusant. On peut trouver la scène un peu brutale, d'un réalisme trop cru, j'entends

en soi et séparée du reste de la pièce ; et je n'essaierai pas de défendre Jonson sur ce point. Une tragédie de Corneille ou de Racine marque un effort d'art plus haut, plus noble ; et il ne faut pas juger les pièces de Jonson d'après eux. Mais s'il a égayé la monotonie de sa tragédie par un acte de comédie familière, c'est sans doute une faute au point de vue de l'art, mais nous serions mal venus à nous en plaindre [1].

Il nous reste, pour être complet, à dire un mot d'une partie de sa tragédie qu'on en peut aisément distraire pour l'étudier à part ; Jonson, pour donner à son *Catilina* une allure encore plus classique qu'au *Séjan*, faisait chanter un chœur dans l'intervalle des actes. Mais il ne faut pas songer ici aux merveilleux poèmes lyriques d'Eschyle et de Sophocle : les chœurs de Jonson évoqueraient plutôt le souvenir du prosaïque Sénèque, qui semble avoir été son vrai modèle. Ils sont d'ailleurs très courts : le plus long n'a que soixante vers et c'est le meilleur éloge que l'on puisse en faire. Les pensées développées dans ces courtes pièces sont assez banales ; le chœur, qui représente probablement une troupe de vieux Romains moralistes, commence par déplorer les fâcheux effets du luxe et de l'ambition, qui vont toujours grandissants ; puis il invoque l'inspiration divine sur le peuple, qui va choisir des consuls nouveaux ; après le troisième acte, il décrit avec effroi les signes de confusion et de trouble qui paraissent menacer la Ville Éternelle ; enfin dans le dernier, il se reproche de n'avoir pas su discerner le mérite du consul prévoyant que le Ciel lui a envoyé. On imagine aisément les idées que le poète émet sur ces différents thèmes ; il est superflu d'ajouter qu'il les énonce, comme à l'ordinaire, dans un style précis et vigoureux ; mais le rythme en est assez mal choisi. La strophe qu'il a adoptée est parfois d'un joli dessin : le dernier chœur fait songer à certaines pièces de Sully Prudhomme, le second rappelle irrésistiblement *In Memoriam*. Mais ces mètres brefs, d'un mou-

1. Rymer, le grand défenseur des théories classiques en Angleterre, consacre tout un chapitre au *Catilina*. Il reproche vertement à Jonson les invraisemblances de sa pièce et le défaut d'harmonie de la construction. Il conclut ainsi : « For Ben, to sin thus against the clearest light and conviction, argues a strange stupidity : It was bad enough in him, against his Judgment and conscience, to interlard so much fiddle-faddle, Comedy and Apocryphal matters in the History : Because forsooth, *his nam plebecula gaudet.* » *A Short View of Tragedy*, etc., p. 163. Il faut au moins protester contre les motifs qu'il prête au poète et que celui-ci eût énergiquement niés.

vement berceur, ne conviennent guère à l'expression de théories ou de sentiments politiques. Ici encore se vérifie le jugement final de M. Swinburne, qui considère ces deux tragédies romaines, pleines de talent, dépourvues d'intérêt, comme deux chefs-d'œuvre manqués, deux « erreurs magnifiques » [1].

III

En dehors de *Séjan* et de *Catilina*, il ne nous reste d'autre spécimen de la muse tragique de Jonson, qu'un fragment, soixante-dix vers environ d'une tragédie qui devait s'appeler : *la Chute de Mortimer*. Ce fragment fut imprimé pour la première fois dans le folio de 1640 : les mots *left unfinished*, écrits au bas du morceau, laissent penser qu'il appartient à la dernière année de la vie du poète ; ils peuvent signifier tout aussi bien que Jonson, ayant entrepris ce sujet à un moment tout à fait indéterminé de sa carrière, désespéra d'en rien tirer et le laissa, sans vouloir toutefois détruire un beau morceau de poésie [2]. Faut-il beaucoup regretter que cette dernière tragédie soit restée dans un état embryonnaire ? Whalley se laissait emporter aux plus dithyrambiques espérances et voyait déjà l'Angleterre dotée d'une tragédie qui rappellerait les plus parfaits modèles de la Grèce antique. Il en faut rabattre : le morceau qui nous reste ne justifie pas un tel enthousiasme, et le plan de la tragédie qui nous a été conservé serait de nature à le refroidir. Il semble que Jonson aurait eu du mal à tirer du sujet qu'il esquisse des scènes très pathétiques, et même simplement intéressantes. Nous n'aurions eu probablement qu'une nouvelle tragédie politique, bien écrite assurément, mais froide et ennuyeuse. Quant aux Chœurs, ceux du *Catilina* nous consoleront de leur perte : soyons persuadés qu'ils auraient été encore plus éloignés que le dialogue de la sublimité d'*Antigone* et des *Perses*.

La vérité qu'il faut avouer, c'est que notre poète, admirable parfois

1. « Altogether the play is another magnificent mistake... There is fine occasional writing in each, but it is not dramatic ; and there is good dramatic work in each, but it is not tragic. » *A Study of Ben Jonson*, pp. 58-9.

2. M. Fleay (*B. Chr.*, I, 356) remarque qu'en 1602 (sept. 10) Henslowe mentionne une tragédie de *Mortimer*. D'autre part, en 1598, après l'affaire de Gabriel Spencer, il avait passé à Chapman un « *plot* » de Jonson, qui était celui d'une tragédie. Il en conclut que le fragment de *Mortimer* est le début de la pièce que Jonson n'avait pas achevé et que Chapman termina.

dans la comédie, n'était pas doué pour la tragédie. Certains écrivains ont réussi dans les deux genres ; Shakespeare excella dans l'un et dans l'autre. Les comédies de Corneille, *le Menteur* surtout, marquent chez lui un don inattendu d'observation gaie, et *les Plaideurs* font dans l'œuvre sombre de Racine un éclat de rire franc et joyeux. Depuis l'avènement des romantiques, les deux genres se sont mêlés en un seul, où le rire alterne avec les larmes : nos dramatistes modernes sont à la fois des tragiques et des comiques. Le maître dont ils se réclament, et c'est l'auteur d'*Hamlet*, fut à la fois l'un et l'autre. Mais il faut remarquer que si beaucoup d'auteurs tragiques ont écrit de bonnes comédies, il est très rare, sans exemple peut-être, qu'un auteur comique ait composé une bonne tragédie. Aristophane et Plaute ont eu le bon esprit de s'en garder ; et *Don Garcie de Navarre*, s'il n'enlève rien à la gloire de Molière, n'y a rien ajouté. Marivaux et Regnard ont été bien inspirés de renoncer au cothurne ; et quant à Beaumarchais, ce fut sa grande méprise de donner une suite tragique à ses deux chefs-d'œuvre de verve et d'esprit. Certains de nos modernes semblent démentir notre règle ; mais ce n'est peut-être qu'une apparence, et l'avenir le dira. Si la chose est vraie, elle s'explique aisément d'ailleurs : la tragédie et la comédie impliquent une même qualité commune, l'observation ; mais l'auteur tragique et l'auteur comique observent la vie d'un point de vue différent, ou, plutôt, transforment le résultat de leur observation chacun dans un sens opposé. Le comique s'attache à reproduire exactement la réalité de tous les jours, qui est presque toujours chose risible ; le tragique, d'après la réalité de tous les jours, imagine sa tragédie, qui est chose rare dans la vie. L'un copie la réalité, l'autre la transfigure ; mais précisément il reste à celui-ci quantité de remarques malicieuses, qu'il n'a pu mettre dans sa tragédie et qu'il écoulera dans une comédie pour bien montrer au public qu'il n'est pas figé dans une attitude pessimiste. Le comique, au contraire, qui est de tempérament gai, d'imagination joyeuse, s'en tient à la réalité journalière qu'il perce d'un regard encore plus aiguisé que son rival et qui lui paraît aussi intéressante, aussi digne de l'œuvre d'art, que les grandes douleurs et les grandes passions. Ainsi l'un se cantonne dans l'observation immédiate, pour faire œuvre de vérité ; l'autre en sort, au contraire, pour faire œuvre de beauté. Le comique travaille, pour ainsi dire, au rez-de-chaussée, de plain-pied avec la terre ferme et la rue passante, le tragique fait son œuvre dans sa tour d'ivoire,

plus près du ciel et loin des bruits du monde ; mais il descend parfois de sa retraite et son confrère n'y monte jamais.

Pour parler sans métaphore, cela revient à dire que l'auteur du *Renard* n'était pas fait pour la tragédie. Sans qu'il fût particulièrement gai, comme on l'a vu, il avait de grandes parties du comique : un don d'observation juste et précis, qui est l'essentiel de l'art dramatique ; le goût, l'amour de la réalité, même la plus vulgaire, qui est presque indispensable pour faire de bonne comédie ; enfin un souci de la forme et du style, qui élèvent le niveau de l'œuvre d'art. Mais précisément ce goût du réel que le poète poussait si loin et qui ne reculait devant aucun gros mot, l'éloignait de la tragédie qui tend par nature à l'idéalisme : le poète tragique ne considère dans la nature que les sommets de l'âme, pour ainsi parler, les passions les plus nobles ou les plus violentes, celles qui font les grands sacrifices et les crimes en dehors du commun ; ils font abstraction, plus ou moins, des éléments les plus bas du caractère, des ridicules et des vices comiques, même des sentiments et des goûts innocents, mais vulgaires, qui nous rattachent à la terre tous tant que nous sommes. Leurs héros, qui sont d'ordinaire des rois et des princes, toujours de grands personnages, au-dessus de l'humble souci du pain quotidien, sont de purs esprits ; s'ils ont des défauts, c'est dans l'âme, et la laideur de celle-ci ne transparaît pas sur leur visage. Cela est vrai même de Shakespeare, le plus osé de tous cependant : il est modéré dans ses violences et ses audaces, à condition de ne pas le juger d'après notre Racine, qui est la noblesse même, en apparence du moins. Ce sont les conditions mêmes du genre qui l'exigent. Jonson est autrement réaliste que Shakespeare, et aucune des comédies de celui-ci, même *les Joyeuses Commères,* ne plonge aussi profondément dans la boue du réel que *la Foire de Saint-Barthélemy,* par exemple. Ce goût du réel, excessif et exclusif, qui n'est pas d'ailleurs incompatible avec un sentiment très vif de l'art et le goût des belles ordonnances, marque en général un défaut d'imagination ou du moins une prédominance de la faculté d'observation. Elles se marient dans un heureux équilibre chez l'homme complet, comme Shakespeare, comme Racine aussi, qui moins gêné par son temps eût été plus hardi sans doute. Ce qui manque au vieux Ben, c'est cette imagination magicienne, qui transfigure le monde de l'observation présente et emporte l'esprit dans un royaume de noblesse et de beauté. L'observation suffit à la rigueur pour la comédie, qui se

propose uniquement de nous montrer l'homme sous son aspect ridicule, tel qu'il s'offre à nos yeux chaque jour. La tragédie exige en outre l'imagination ; non seulement à cause de la forme qui est naturellement plus relevée, plus poétique, mais parce que le poète a besoin d'un effort créateur pour imaginer les sentiments de ses héros, pour reconstruire la psychologie de ses personnages, que l'expérience de chaque jour permet seulement de deviner.

Jonson, nous l'avons dit, n'était pas psychologue et n'avait guère d'imagination. Enserré dans sa personnalité vigoureuse, et plus porté à l'imposer aux autres qu'à se dissoudre dans celle d'autrui, il n'avait point la faculté d'imaginer très exactement quels pouvaient être les sentiments de tel ou tel personnage dans une circonstance donnée. J'ai dit que la psychologie des poètes était faite d'imagination autant que d'observation. Il nous est rarement donné dans la banalité de l'existence d'approcher de héros tragiques, d'assister à ces crises douloureuses, à ces événements extraordinaires, qui sont la matière de la tragédie. La plupart des gens qui nous entourent vaquent tranquillement à leurs affaires ou à leurs plaisirs, sans jamais se trouver aux prises avec une situation vraiment émouvante et qui puisse devenir le sujet d'une pièce de théâtre. Sans doute, il y a bien des drames qu'on ne connaît pas : dans notre vie moderne, où les caractères se soumettent en apparence à des mœurs plus adoucies, bien des tragédies qui se seraient jadis dénouées dans le sang se résolvent dans le silence, et seuls les plus perspicaces parviennent à les soupçonner. Mais cela revient à dire encore que la psychologie des poètes repose uniquement sur l'imagination. Lorsqu'on veut comprendre l'enchaînement des idées qui se succèdent dans l'esprit d'un autre homme, démêler les raisons qui ont pu le faire agir d'une façon qui nous surprend, il faut sortir de nous-mêmes et nous glisser dans cette personnalité étrangère, pourvue de qualités qui ne sont pas les mêmes ou qui sont diversement dosées. La difficulté est d'autant plus grande que nous ne connaissons à peu près rien les uns des autres, que nous avons seulement quelques faits isolés comme points de repère, et qu'il nous faut combler les vides entre ces données incomplètes. Même si chaque être humain était fermé aux influences extérieures, aux conseils des hommes, aux persuasions des choses, nous serions fort embarrassés d'expliquer ses actes, à plus forte raison de les prévoir, faute de posséder tous les éléments, obscurs ou conscients, qui constituent son caractère et

déterminent sa conduite. Nous sommes parfois déconcertés par l'attitude de ceux que nous croyons connaître le mieux, de nos amis, de nos parents ; nous le serons plus encore par les étrangers, dont nous ne savons presque rien. Il faudra donc, pour suppléer à tous les renseignements qui nous font défaut, pour reconstituer l'enchaînement des pensées et des sentiments, qui ont abouti à une action donnée, un véritable effort d'imagination, dont peu de gens sont capables. Jonson, avec son tour d'esprit réaliste et concret, n'arrivait pas à discerner ces petits faits subtils, ces mouvements de la vie intérieure, qui ne se trahissent à la surface que par d'imperceptibles signes, et que l'observateur qui les devine crée à demi en les précisant.

Ce travail de reconstruction n'est guère plus facile pour les créations irréelles de la fantaisie que pour les êtres authentiques auprès desquels nous vivons. Si le poète est plus libre, s'il n'est pas lié par des faits précis, il est lié d'autre part par certaines lois de vraisemblance, que les événements vrais peuvent éluder. Lorsqu'il veut reconstituer l'état d'âme de ses personnages, retracer les démarches successives de leur pensée, un Racine, un Shakespeare doit se plier aux données de l'expérience, qui sont moins diverses que celles de la vie. Leur imagination néanmoins a le champ libre dans l'invention du détail : à eux de trouver les sentiments particuliers, les traits inattendus, où se révélera leur génie intuitif ; à eux d'imaginer les mots vivants qui traduiront le plus exactement le mystère et l'infinie diversité des âmes Mais le grand effort de leur imagination consistera surtout à animer ces êtres inexistants, à leur insuffler la réalité qu'ils n'ont plus, à les galvaniser pour ainsi parler de cette vie de l'art, inférieure à l'autre et néanmoins supérieure, moins réelle, mais plus parfaite et vraiment éternelle. D'une page de Suétone ou d'un récit de Holinshed, ils vont tirer des hommes et des femmes qui vivront plus que ceux qui nous entourent : par l'intensité de leur vision intérieure, ils auront su les voir avec leur attitude et leur physionomie physique et morale, ils les auront pénétrés jusqu'au fond de l'âme. C'est l'imagination qui a fait ce miracle de résurrection ; le poète qui a aimé, qui a souffert sans doute, mais qui ne s'est jamais trouvé dans les situations tragiques qu'il dépeint, a essayé de se représenter les sentiments qu'elles pouvaient inspirer. Dans l'exaltation de son rêve éveillé, douloureux, poignant, mais lucide, il s'est mis à la place de ses personnages, il a vécu leurs joies et leurs tourments, leurs extases et leurs angoisses. Jonson

n'avait pas cette imagination puissante, qui entraîne un homme hors de lui-même et le fait passer dans l'âme d'autrui. Vivant plus par l'intelligence que par le cœur, et plus raisonnable que vraiment intelligent, il n'a pas eu cette curiosité des âmes étrangères, ce respect ému des passions humaines, qui sont les vertus essentielles du poète tragique. Estimant peu les femmes, sauf les savantes, et ne les aimant pas, ce qui est plus grave, il n'avait pas cette divination profonde de Racine, qui déchiffre d'un œil attendri et pénétrant les secrets de ceux qui aiment. Dépourvu de qualités tendres, il regardait la vie dans un esprit fier et sarcastique, sans être ému comme Shakespeare « de la majesté des souffrances » des hommes, sans compatir à la tristesse de leur destinée, sans comprendre la grandeur et la beauté de leur faiblesse. Il faut qu'un poète éprouve de la sympathie pour ses personnages, Phèdre ou Othello, Hermione et Macbeth, mais Jonson était incapable de les comprendre, et encore moins de les plaindre. D'âme noble et nourri de la vertueuse antiquité, il était capable cependant d'admirer les grands héroïsmes, les nobles sacrifices faits au devoir, à la Cité, à l'idéal, le dévouement d'un Décius, le suicide d'un Caton ; il aurait pu nous donner une tragédie austère à la façon de *Cinna* ou d'*Horace*, fondée non point sur la pitié, mais sur l'admiration[1]. Mais il a pris comme héros deux personnages qui ne sont rien moins qu'admirables et qu'il ne pouvait pas rendre intéressants. Il n'avait pas non plus cette imagination verbale, qui chez quelques-uns tient lieu de l'autre et nous donne le change, la vigueur ou le charme des vers nous masquant l'inanité du fond : son style honnête et froid trahit son grand calme. En somme il n'avait ni l'imagination du cœur ni celle de l'esprit ; il n'était pas fait pour la tragédie.

Mais, dira-t-on, si les deux tragédies de Jonson sont ennuyeuses, ce dont tout le monde demeure d'accord, il y a les « *Additions à*

1. Saint-Evremond nous dit que les Anglais comparaient volontiers notre poète à l'auteur du *Cid*. « Les *Anglois* assez disposés naturellement à estimer ce qui leur appartient, renoncent à cette opinion souvent bien fondée, et croyent faire honneur à leur *Ben Johnson* de le nommer le Corneille d'Angleterre (*en note :* Il entreprit de réformer le théâtre Anglois, et le fit avec beaucoup de succès. Ses Comédies sont admirables, et surpassent de beaucoup ses Tragédies). » Réponse à M. Corneille. (*Œuvres Mêlées*, II, 349) Ailleurs il écrit : « Il y a de vieilles Tragédies Angloises (comme le *Catilina* et le *Séjan* de Ben Johnson, etc), où il faudroit à la vérité retrancher beaucoup de choses ; mais avec ce retranchement, on pourroit les rendre tout à fait belles. » Sur les Tragédies (*Ibid.*, III, 207).

Jeronymo » qui sont aussi son œuvre et qui montrent chez leur auteur une merveilleuse puissance de pathétique et de poésie. Ces quelques scènes, malheureusement trop peu nombreuses, et qui sont, au jugement de Lamb, « le sel de la vieille pièce », tranchent absolument par le style et l'accent dramatique sur le reste de cette longue platitude. Il est vrai qu'elles ne ressemblent guère non plus à celles des œuvres de Jonson, dont l'authenticité n'est point douteuse ; mais le journal de Henslowe est là pour témoigner que le vieux Ben, en 1601, fit pour le compte de son directeur quelques remaniements à cette œuvre chérie du public : n'est-on pas en droit de penser que ces additions sont celles-là mêmes qu'on trouve pour la première fois dans l'édition de 1602 [1] ? Il faudrait dans ce cas expliquer comment le poète coloré et passionné qui écrivit les *Additions* devint l'auteur correct et déclamatoire du *Séjan*, et cela d'une année à l'autre, car les avances de Henslowe sont de 1601, et cette dernière tragédie, jouée en 1603, dut être commencée en 1602, notre auteur mettant, comme on sait, très longtemps pour achever et polir ses œuvres. Il aurait donc dans l'intervalle trouvé son « chemin de Damas » ; il se serait produit dans cette année fatale une brusque révolution qui l'aurait fait passer du romantisme le plus truculent au plus froid classicisme. Un changement si soudain, si complet, un tel saut d'un extrême dans l'autre, ne s'explique guère en principe, ni même dans l'espèce. On n'a jamais vu un écrivain se donner par théorie telle qualité adventice, ni même se retrancher tel défaut de nature : quelle que fut la forte volonté de Jonson, c'est un effort dont on le croira difficilement capable. Il est vrai qu'à propos de la jolie comédie intitulée : *C'est une autre Affaire !* nous avons formulé une supposition analogue, émis l'hypothèse d'un scrupule survenu à Jonson sur la légitimité canonique de la comédie romanesque, qui lui eût fait abandonner définitivement ce genre hybride et bâtard. Mais entre la comédie romanesque et la comédie régulière de Jonson, il n'y a qu'une différence de degré ; entre le style des *Additions* et celui du *Séjan*, il y a une différence de nature. Rien ne prouve en somme que les *Additions* soient de lui ; la coïncidence est singulière, mais n'est point probante ; et jusqu'à preuve du contraire, on est autorisé à ne voir là qu'une coïncidence. Les meilleurs juges s'accordent d'ailleurs à refuser à Jonson l'honneur de ces beaux mor-

1. Sur tout ce qui concerne les *Additions*, voir l'Appendice.

ceaux. Lamb y reconnaissait la main de quelque « génie plus puissant » et les attribuait volontiers à Webster [1] ; Coleridge va jusqu'à prononcer le nom de Shakespeare, disant qu'on retrouve dans les pièces de celui-ci, mais sous une forme plus parfaite et plus mûre, les beautés qu'on admire dans ces fragments [2]. Il ne nous appartient pas de décider la question, ni de la discuter ici ; mais jusqu'à ce qu'on nous ait montré d'une façon indéniable que les *Additions* sont de Jonson, nous persisterons à déclarer que ce grand comique n'était pas né pour la tragédie. Quatre ou cinq de ses comédies sont des chefs-d'œuvre dans leur genre ; ses deux essais dans la tragédie furent des essais malheureux. Bien, trop bien écrits, sans mouvement, sans intérêt, ces deux drames politiques ont le pire défaut qui est d'être ennuyeux. Sur ces dix actes de déclamation monotone, un seul est intéressant, et c'est un acte de comédie pure.

On dira peut-être pour l'excuser que la chute de Séjan et la conspiration de Catilina étaient de médiocres sujets pour une pièce de théâtre ; mais n'en pouvait-on dire autant de la révolte de Coriolan avant que Shakespeare eût montré qu'on en pouvait tirer un chef-d'œuvre. Qui d'ailleurs le forçait à choisir ces héros, sinon sa propre volonté ? La forme même de la tragédie, par définition assez froide, ne lui était pas imposée, comme elle l'était par exemple à Racine, par le goût du public ; c'est lui-même, au contraire, qui voulait l'imposer presque malgré lui à son auditoire. Quoi d'étonnant si son génie un peu froid, dans un genre facilement ennuyeux, avec des sujets qu'il était malaisé de rendre pathétiques, n'arrive pas à nous intéresser ? Rien ne l'obligeait à écrire des tragédies, ni des tragédies classiques, ni à traiter d'aussi ingrats sujets. S'il a rencontré un échec, c'est qu'il a couru au-devant.

Maintenant il faut reconnaître que la forme dramatique choisie par

1. *Specimens of English Dramatic Writers* (1808) : « There is nothing in the undoubted plays of Jonson, which would authorize us to suppose that he could have supplied the scenes in question. I should suspect the agency of some more potent spirit. Webster might have furnished them. They are full of that wild, solemn, preternatural cast of grief which bewilders us in the *Duchess of Malfi*. »

2. *Table-Talk*, p. 203. « The parts pointed out in *Hieronymo* as Ben Jonson's bear no traces of his style ; but they are very like Shakespeare's ; and it is very remarkable that every one of them re-appears in full form and development, and tempered with mature judgment, in some one or other of Shakespeare's great pieces. »

Jonson était plutôt de nature à accentuer qu'à pallier ses défauts naturels. Il n'y a rien là dont se puissent offusquer les admirateurs les plus fervents de Corneille et de Racine ; pour ma part, je goûte autant que personne le fier génie de l'un, le génie charmant de l'autre. Mais la tragédie classique en France ne se résume pas dans ces deux noms illustres ; et pour une quinzaine de tragédies qui sont immortelles, combien d'autres sont illisibles et rebutent les lecteurs les plus courageux. Il faut presque de la vertu pour achever *Mérope*, pour aborder l'*Orphelin de la Chine* : et Voltaire est pourtant le moins ennuyeux de tous. On dira que la valeur d'un genre littéraire (si cette expression a un sens) ne se mesure pas au nombre des chefs-d'œuvre qu'il peut revendiquer : cinq ou six tragédies de Corneille, huit ou neuf de Racine (ajoutons-y, si l'on veut, *Zaïre*), voilà tout le bilan de la tragédie classique en France : Pangloss trouvera que ce n'est guère, Martin dirait que c'est beaucoup. Mais l'on pourrait soutenir que Corneille et Racine ne sont grands que pour être sortis des règles étroites où leur temps les emprisonnait, qu'ils seraient plus grands encore s'ils avaient su s'en affranchir. Les rares qualités de l'auteur de *Polyeucte* et de celui de *Phèdre*, leur connaissance du cœur humain, leur don de pathétique, leur style merveilleux, se seraient épanouis peut-être mieux encore sous des conditions de liberté plus grande. Et sans doute il serait regrettable que la tragédie classique, qui est l'honneur de notre littérature, n'eût jamais existé ; le monde y eût perdu une des forme d'art les plus parfaites et les plus nobles qu'il soit possible d'imaginer. Mais nul ne niera que les exigences essentielles du genre, la noblesse continue de l'expression, et la substitution des récits aux actions mêmes, ne soient contraires aux lois primordiales de l'art dramatique. Elles ne parviennent pas à étouffer le génie tragique chez les plus grands ; chez ceux qui n'en ont qu'une faible parcelle, comme Crébillon et Jonson, elles ont vite fait de l'annihiler. Mais Crébillon est plus à plaindre que Jonson, car celui-ci s'imposait les règles à lui-même, l'autre les subissait.

On ne saurait trop le répéter, en effet : rien n'obligeait Jonson à adopter ces règles étroites. Tout autour de lui, c'est la formule romantique qui triomphe au théâtre : ses rivaux en succès, en dehors de Shakespeare, s'appellent Middleton, Chapman, Tourneur, Rowley, un peu plus tard Webster, Fletcher et Beaumont. Le public curieux, avide d'émotions et facile à satisfaire, supporte très courageusement

le spectacle des pires horreurs et ne se choque nullement de voir alterner les déclamations héroïques et les pitreries des *clowns ;* il a même un goût assez vif pour les catastrophes sanglantes et les calembours médiocres. Son imagination vive et jeune se transporte complaisamment où il plaît au poète et n'hésitera pas à faire vingt voyages. Tout ce qu'il exige en revanche, c'est qu'on l'intéresse ; du moment qu'on lui offre du mouvement et des émotions, il ne s'inquiète guère de savoir si la pièce est un chef-d'œuvre, si elle est mal ou bien écrite. C'est à un tel public que Jonson vient offrir son *Séjan*, puis son *Catilina* : faut-il s'étonner s'ils reçoivent un accueil assez froid ? Grand lettré, féru des anciens, notre auteur est épouvanté des licences que prennent ses rivaux, et il veut doter son pays d'une tragédie qui égale ou du moins rappelle les chefs-d'œuvre de l'antiquité. Entreprise honorable, mais vouée à l'insuccès : le public se venge toujours de ceux qui le méprisent, et dans le cas présent il a doublement raison. On comprend qu'il n'hésite guère, je ne dis pas entre *Séjan* et *Othello*, mais entre *la Duchesse de Malfi* ou le *Changeling* et *Catilina !* Jonson était d'autant plus imprudent, ou, si l'on veut, plus courageux qu'il devait savoir à quoi s'en tenir.

Il ne faut pas croire, en réalité, que l'entreprise où il se hasardait était nouvelle en Angleterre : Jonson n'a pas voulu implanter dans la terre de Shakespeare une forme d'art entièrement inconnue : ses tragédies classiques ne sont pas des tentatives isolées et sans précédent. Elles ne sont que l'aboutissement d'un mouvement antérieur, ayant pour objet de substituer au drame romantique et populaire un idéal dramatique plus noble, plus parfait, plus digne de l'admiration des lettrés ; ou, plutôt, car l'école classique ne se tint pas pour battue par ses échecs successifs, le *Séjan* et le *Catilina* ne font que marquer un moment particulier dans cette lutte séculaire de deux principes littéraires opposés. De même que, vingt-cinq ans plus tard, de l'autre côté du détroit, le grand Corneille, avec Mairet, Boisrobert et ce que l'on pourrait appeler l'école de Richelieu, faisaient définitivement triompher la tragédie littéraire de Jodelle et de Garnier sur le drame informe et populaire du prolifique Hardy ; de même l'auteur de *Séjan* ne faisait que continuer la lignée de l'auteur de *Gorboduc* et de celui des *Malheurs d'Arthur*. Mais tandis que l'idéal classique finit par triompher en France, parce qu'il répondait assez exactement au génie latin de la race, et que le théâtre chez nous s'adressait à un

public plus lettré, il succomba toujours en Angleterre sous l'instinct réaliste d'un auditoire moins choisi.

Si quelque chose distingue les tentatives de Jonson des efforts faits dans le même sens, avant, après lui, ou dans le même temps, si ses pièces romaines se laissent lire plus aisément que le *Philotas* de Daniel par exemple, c'est que l'auteur de *Séjan* était un homme de théâtre, et bien qu'il traitât de haut son public, songeait à lui en écrivant. Les autres tragédies classiques étaient des tragédies de collège, faites surtout pour être lues, ou pour être jouées par des amateurs devant des spectateurs peu nombreux ; les auteurs, traitant de sujets rebattus, ne songeaient qu'à soigner leur style[1].Ceux d'entre eux qui s'étaient hasardés devant le grand public, avaient toujours été, on le comprend, froidement accueillis. Jonson essaya de forcer son admiration, mais emporté par son tempérament ou dans un désir inconscient du succès, il adoucit la rigueur des règles. Au point de vue purement extérieur, la tragédie de Jonson est bien moins conforme au modèle classique que n'est par exemple celle de Racine. Les unités de temps et de lieu n'y sont pas observées ; le décor change plusieurs fois dans chaque acte, et la pièce dépasse de beaucoup les vingt-quatre heures. L'unité d'action existe, si l'on veut ;

1. Sur la tragédie « classique » en Angleterre au temps de Jonson ou avant lui, consulter, en dehors des histoires littéraires : J. Naumann, *Die Geschmacksrichtungen im englischen Drama*, etc., pp. 14 sqq. ; John W. Cunliffe, *The influence of Seneca on Elizabethan tragedy* ; G. B. Churchill et W. Keller, *Die lateinischen Universitäts-Dramen in der Zeit der Konigin Elizabeth* (Jahrbuch, XXXIV, 221 sqq.) ; et Alice Luce, *The Countess of Pembroke's Antonie* (Litterarhist Forsch. III). Lire aussi la *Cornélie* de Garnier, l'*Octavie* de Samuel Brandon, les *Guerres de Cyrus* (Jahrbuch, XXXVII, 11-58), la *Cléopâtre* et le *Philotas* de Daniel ; les *Monarchicke Tragedies* de Sir Wm. Alexander (*Craesus, Darius, The Alexandrean Tragedy, Julius Caesar*), les pièces de Fulke Greville, lord Brooke (*Mustapha, Alaham*), l'*Appius and Virginia* de Webster et le très beau *Nero* anonyme, qui a été publié dans la collection *Mermaid* (London, 1888). *Séjan* et *Catilina* sont très au-dessus de ces tragédies oratoires (sauf les deux dernières) ; l'art de Jonson et de Webster marque une sorte de moyen terme entre le romantisme régnant et le classicisme impuissant qui aspire à la détrôner. Il proteste à maintes reprises contre les faiseurs de règles, « qui sont tout formalisme. » (Préface du *Séjan*, Dédicace du *Volpone*, *Discoveries*, passim) : aux yeux de ceux-là il n'est qu'un demi-classique. M. Naumann prétend que si l'influence de lady Pembroke et de son cercle ne parvint pas à implanter en Angleterre la tragédie classique à la manière de Sénèque, J. fit prévaloir contre le drame romantique de Heywood, Monday, Chettle, etc., une forme de drame plus moderne, plus régulière à la fois et plus réaliste, que l'on retrouve son influence, plus ou moins marquée, dans Beaumont et Fletcher, Massinger et Ford. Ce point même paraît discutable.

mais l'unité de ton est outrageusement violée en quelques endroits, l'auteur ne reculant pas au besoin devant les scènes les plus réalistes et les plus triviales. Le sujet de la pièce n'est même pas confiné à l'histoire ancienne ou à celle des « pays étranges » ; et le fragment de *Mortimer* trahit chez notre auteur la même audace, qui tira de l'oubli pour plusieurs siècles le nom de du Belloy. Restent les chœurs à l'imitation du fâcheux Sénèque : encore le *Séjan* n'en a-t-il pas. Bref, sauf sur ce dernier point, la tragédie classique de Jonson ne diffère guère en apparence de la tragédie romaine ou historique, telle que la conçoit Shakespeare : l'exécution chez celui-ci sera bien différente, mais la conception dramatique est à peu près la même. Il y aura seulement chez Jonson plus de discours et moins de sang versé ; et sans doute c'est là l'essentiel de la formule classique mais c'est la formule classique réduite à son minimum d'exigences Entre le *Séjan* et le *Jules César*, qui sont à peu près de la même époque, c'est le génie dramatique qui fait toute la différence ; et l'on pourrait presque soutenir que Shakespeare est le plus classique des deux rivaux.

En somme, puisqu'il n'y a pas dans l'œuvre de Ben Jonson, ni de ses contemporains, une seule parole qui puisse soutenir cette affirmation, et que d'autre part l'examen attentif des deux tragédies de notre poète ne semble nullement la corroborer, nous ne répéterons pas l'assertion courante que Jonson voulut substituer au drame romantique et shakespearien la formule d'art plus sobre et plus noble, qui devait faire en France, quelques années plus tard, la merveilleuse fortune que l'on sait. La tragédie de Jonson ne ressemble nullement à notre tragédie française ; et les tentatives du poète dans ce sens ne sont ni les premières, ni les seules, ni les plus accentuées. Les quelques tragédies de collège, écrites en anglais, sur quoi l'on peut mettre la main aujourd'hui (la plupart sont restées en manuscrits dans la poussière des bibliothèques), sont bien plus correctes que celles du vieux Ben, mais infiniment plus froides : le *Séjan* paraît vivant, le *Catilina* passionné, à côté de ces pâles copies de Sénèque. D'ailleurs la tragédie classique ne devait pas, ne pouvait pas réussir en Angleterre : pendant toute la période élizabéthaine, c'est-à-dire jusqu'à la révolution de 1642, on vit l'instinct populaire repousser vigoureusement tous les efforts dirigés de ce côté contre le génie national ; et lorsqu'après la Restauration, sous l'influence envahissante de la littérature française, la tragédie dite héroïque triompha pour quelque

temps, on put aisément prévoir qu'elle ne parviendrait pas à s'y implanter [1]. Même si la composition du public autorisait la séparation des genres, le tempérament réaliste de la race et le caractère même de la langue se révoltaient contre l'abus de l'abstraction et l'excès de noblesse dans le style : y a-t-il rien de plus pénible à lire, malgré tout son talent d'écrivain, qu'une tragédie de Dryden ? Jonson, tout amoureux qu'il fut de l'antiquité, était au fond aussi anglais que personne ; et bien qu'il affectât de mépriser son public, il y avait entre eux de communes attaches. Il n'essaya donc pas de lui faire violence, il essaya seulement d'épurer son goût. Ses rivaux lui servaient des aventures romanesques et invraisemblables, des situations de l'imagination la plus bizarre ; en prenant ses sujets dans l'histoire et non dans les romans, il voulut leur faire goûter un plaisir plus sévère et plus noble. Sans doute il comprenait la beauté des drames de Shakespeare : mais ces beaux drames, qui d'ailleurs étaient eux-mêmes d'une rare sobriété dans l'ensemble de la production contemporaine, devaient choquer par maintes libertés son esprit nourri des anciens. Il voulut montrer qu'avec des moyens plus simples, on pouvait donner une impression d'art aussi haute ; il ne comprit pas qu'un genre ne vaut rien par lui-même, que tout dépend du génie qu'on apporte avec soi, que les plus beaux discours ne valent pas au théâtre un petit grain d'émotion et de pathétique. Avec sa théorie, d'ailleurs assez libérale, on pouvait faire un chef-d'œuvre ; et *Coriolan*, par exemple, ne s'en éloigne pas beaucoup ; il lui manqua, pour écrire *Coriolan*, ce qui était l'essentiel, le génie tragique !

1. Cf. Alice Luce, *Antonie*, p. 50. « These scholarly exercitations with their monologues, their sonorous diction, their unities and stage decencies were foreign to the English genius, which refused to be banished to the limbo of pseudo-classical imitation, even under such august patronage as that of Lady Pembroke and her circle. »

CHAPITRE IX

Les masques.

Jonson a surtout écrit pour le théâtre, parce que de tous les genres littéraires c'était celui qui « payait » le mieux, comme on dit. Mais il n'a pas écrit seulement des tragédies et des comédies pour le grand public ; il a également composé, pour des spectateurs choisis, des pièces d'un caractère différent, qui relèvent pourtant du genre dramatique et qui « payaient » mieux encore : je veux parler de ses masques [1]. On a prétendu que c'est là, de toute son œuvre, la partie la plus intéressante ou du moins la plus originale ; c'est trop dire, et il y a plus de talent, voire d'originalité, dans les meilleures de ses comédies Ses masques sont néanmoins très curieux à étudier, parce qu'ils représentent un genre poétique assez mal connu, qui sans les chefs-d'œuvre de Jonson n'offrirait plus guère aujourd'hui qu'un intérêt archéologique. Nous avons eu, en effet, des masques en France ; et le mot est français, du moins par l'orthographe [2]; mais

1. Sur les masques en Angleterre, sur les règles et l'évolution du genre et sur les divers spécimens qui nous en ont été conservés, on consultera avec intérêt le très neuf, très complet et très savant ouvrage de M. Brotanek : *die Englischen Maskenspiele* (Wien. 1902). Parmi les ouvrages antérieurs, il faut citer un article d'Im. Schmidt (*Herrigs Archiv.*, 1860, XXVII, p. 55 sqq.), une dissertation de M. Soergel (Halle, 1882) et une introduction de M. H. A. Evans, en tête d'un recueil de masques où l'on trouvera les chefs-d'œuvre du genre (*English Masques*, Warwick Library, London, 1897). En dehors des *State Papers* les renseignements les plus nombreux sur les masques et les divertissements de la Cour nous sont fournis par Nichols, *Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth* (3 vol. London, 1788-1821 ; 2e éd., 1823) et *Progresses, Processions and Magnificent Festivities of King James I* (3 vol. London, 1828) Voir aussi Cunningham, *Extracts from the Accounts of the Revels at Court* (London, *Shakespeare Society*, 1842).

2. Pour les différents noms que portèrent les masques en Angleterre, avant de recevoir leur forme et leur appellation définitives (*Ludi*, *disguysings*, *mummings*, *masks*), voir Brotanek, p. 115 sqq. La forme française n'a été adoptée, semble-t-il, qu'au début du XVIIe siècle, à l'imitation probablement des masques de la Cour de France.

dans ces divertissements de cour, qui étaient avant tout de beaux spectacles, où la danse et la musique avaient la plus grande part, la poésie fut toujours réduite à la portion congrue. Ceux de nos poètes qui ont traité ce « genre courtisan », Marot, Saint-Gelays, Ronsard, Jodelle, Desportes, auraient pu l'élever sans doute à la dignité littéraire ; malheureusement les circonstances ne s'y prêtèrent point. Leurs *Mascarades*, sauf une ou deux exceptions, ne sont que des fragments dramatiques, de courtes pièces, discours et chansons, dont on a souvent peine à reconstituer l'enchaînement [1]. Il en fut ainsi, semble-t-il, dans tous les autres pays, en Italie, en Espagne, où ces divertissements furent très à la mode, sans obtenir jamais, pour ainsi dire, droit de cité en littérature ; j'entends que ces fragments disjoints ne forment jamais un tout, une œuvre suivie

1. Les masques français ont rarement porté ce nom : on le trouve pourtant dans Remi Belleau (vol. I, pp. 284-291, éd. Marty-Laveaux). Les divertissements analogues sont généralement dénommés Ballets, Mascarades, Momons et Momeries (Cf. l'anglais : *mumming*). Voir la collection assez complète qu'a réunie Paul Lacroix (Bibliophile Jacob) : *Ballets et Mascarades de Cour* (1581-1652), 6 vol. (Genève, 1868-70). Y joindre les pièces éparses qui se trouvent dans les œuvres de Jodelle, Desportes, etc., qui sont des fragments de mascarades ou de cartels. Quoiqu'en dise Boileau, il ne semble pas que Marot ait « rimé des mascarades » : on trouve seulement dans ses œuvres deux « mommeries » (III, 42 et 77) et quelques « perrons » (tournois). Par contre il y en a quantité dans Mellin de St-Gelays (éd. Blanchemain, I, 151 sqq. ; II, 54, 82, 340, 342) et dans Ronsard (éd. Blanchemain, IV, 123-206) ; la première *Eglogue* de celui-ci pourrait bien avoir été représentée comme *Mascarade*. Avec ces divers morceaux, on pourra se faire une idée approximative de ce que fut le masque en France. Il y resta toujours à l'état embryonnaire : l'idée de réunir ces discours et ces chansons par une action suivie, d'en faire une œuvre littéraire, où la musique et la danse seraient subordonnées à la poésie, ne semble être venue à personne. La grossièreté de la Cour d'ailleurs contribua à maintenir très bas le niveau intellectuel de ces divertissements somptueux. Sauf de rares exceptions, tous les ballets recueillis par Paul Lacroix sont farcis d'allusions grivoises et de plaisanteries à double entente : le ton oscille entre la galanterie la plus fade et la plus répugnante obscénité. Pour les sujets, les auteurs ne se confinent pas à la mythologie antique ; on y voit souvent figurer des types populaires du temps, et plus on va, plus les ballets s'éloignent de la poésie pour tomber dans le burlesque. Il suffira du reste de citer quelques titres pour en indiquer le caractère : *Mascarade des Couvreurs*, *Ballet des dix Verds* (1620), *Ballet des Andouilles* (1628), *Ballet de la Merlaison* (1635), etc. : ils ont pour personnages des barbiers, des bohémiens, des tire-laines, des souffleurs d'alchimie, des « grimaceurs ». A côté des ballets bouffons, on en trouve également de sérieux ; mais l'ordure s'y glisse fréquemment encore. Sur les ballets en France, depuis le livre du Père Ménétrier, *Des Ballets Anciens et Modernes* (1682), consulter l'*Histoire des Ballets de Cour*, par V. Fournel (*Contemporains de Molière*, II, 170-221) et Romain Rolland, *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti* (Paris, 1895).

de quelque importance [1]. Il en eût été de même en Angleterre, si au début du dix-septième siècle un heureux hasard n'avait fait monter Jacques VI d'Ecosse sur le trône d'Elizabeth. Son avènement eut pour conséquence de donner un nouvel essor à ce genre de fêtes, et, sous l'influence de Jonson, ce ballet-pantomime, où la musique et la danse avaient eu jusque-là un rôle prépondérant, devint avant tout une œuvre littéraire.

Mais d'abord qu'est-ce qu'un masque ? Nous n'avons pas à retracer ici l'histoire de ce genre, à rechercher s'il vint en Angleterre directement d'Italie ou s'il y pénétra par l'intermédiaire de la France [2], ou s'il n'est pas plutôt un produit original du sol anglais, un genre « autochtone » ; ni non plus quelles transformations il subit au pays même de Jonson avant que celui-ci, le prenant dans ses mains puissantes, qui s'adoucirent un peu pour manier cette chose fragile, lui imprimât sa forme définitive et parfaite [3]. Toute cette étude a été déjà faite, et nous n'aurons qu'à la résumer brièvement. Il semble bien que le masque fut d'origine très ancienne en Angleterre, et l'on signale des divertissements qui portent ce nom dès le milieu du XIVe siècle, à la cour du roi Edouard III. Comme le nom l'indique, c'était essentiellement une *mascarade*, une réunion d'hommes masqués et probablement déguisés. Cette troupe de *masques*, qui étaient généralement de grands seigneurs, parmi lesquels le Roi figurait parfois, se rendaient au Palais ou dans quelque noble demeure et dansaient entre eux [4]. Plus tard ils s'avisèrent d'inviter les dames présentes à danser avec eux, et ce fut l'essence même du masque.

1. Sur les masques italiens, voir J. A. Symonds, *Shakespeare's Predecessors in the English Drama*, pp. 317 sqq. Dans *Don Quichotte*, on trouve un divertissement qui ressemble assez à un masque.

2. Les ballets français semblent être venus d'Italie : le sonnet liminaire des *Mascarades* de Ronsart débute ainsi :

> Mascarade et cartels ont pris leur nourriture,
> l'un des Italiens, l'autre des vieux Français, etc.

Il est probable qu'en France comme en Angleterre, il y avait des divertissements analogues, antérieurement à l'influence italienne ; mais l'exemple des Italiens, de leur civilisation plus raffinée et plus luxueuse, contribua dans les deux pays à augmenter la splendeur du spectacle et à y introduire l'élément poétique.

3. Sur les débuts assez incertains du masque en Angleterre, voir Brotanek, pp. 1-18.

4. Le Ballet des Ardents, qui se termina par le sinistre incendie où sombra la débile raison de Charles VI, me paraît donner une idée de ces *ludi* ou *disguysings* de la période prélittéraire.

Puis, sous l'influence de la civilisation italienne, qui dans le même temps pénétrait en France avec les Valois, le goût de la splendeur dans le décor et le costume s'y introduisit : le masque devint une sorte de spectacle réglé, où les acteurs comme les spectateurs étaient des gens de qualité et où le Roi, la Reine et les Princes daignaient souvent jouer leur rôle [1]. On pria quelque poète de réunir ces danses entre elles par une action plus ou moins fantaisiste ; les danseurs devinrent des héros mythologiques ou des personnages allégoriques, suivant le goût du moyen âge [2]. Les nobles acteurs, qui s'étaient jusqu'ici contentés de belles attitudes et d'une mimique peu compliquée, eurent à prononcer de petits discours. Les poètes, une fois dans la place, en profitèrent ; sans causer préjudice à la partie chorégraphique, la partie littéraire grossit démesurément : le masque devint une pièce, et les grands seigneurs désemparés durent céder la place aux professionnels ou à des amateurs plus habiles [3]. Cependant les masques s'étaient agrémentés de musique : on y avait adjoint des chœurs. Enfin, toujours à l'imitation des Italiens, on les compliqua de savantes « machines » où triomphera bientôt l'ingéniosité d'Inigo Jones. Ainsi, peu à peu, le masque, qui n'était à l'origine qu'un *bal* masqué ou déguisé, devint une sorte de *ballet* ou de *comédie-ballet*. Les ballets composés pour Louis XIV par Benserade et Quinault, certaines pièces du même style, moins jolies peut-être, mais plus connues, parce qu'elles sont signées du grand nom de Molière, en peuvent donner une idée, bien que l'analogie soit loin d'être complète [4]. Seulement, tandis qu'en France, comme en Italie

1. Voir dans Spenser, *Faery Queene*, III, xii, le *Mask of Cupid :* c'est un cortège de personnes déguisées et fastidieusement symboliques. Le masque à ses origines semble avoir revêtu diverses formes : la danse n'y était pas toujours mêlée. Cf. Brot, 74 sqq.

2. Nous possédons de Lydgate (1375-1460) cinq ballades destinées à des « *mummings* » ou à des « *disguysings* » ; on les trouvera en appendice dans le livre de M. Brotanek (pp. 305-328). D'autres poètes, Gascoigne (1525-1577), Churchyard (1520-1604), George Ferrers, ont composé des discours ou des chansons pour des divertissements de ce genre offerts à Elizabeth par ses grands vassaux.

3. Sur le rôle des professionnels (voir Brot, pp. 92-94).

4. Voir notamment dans Benserade *le Ballet des Muses* (1666) et dans Quinault *le Triomphe de l'Amour* (1681) et *le Temple de la Paix* (1685) : ce sont de tous les ballets de cour ceux qui se rapprochent le plus des masques anglais. Ils diffèrent des autres qui les ont précédés par un trait capital, qui est l'introduction du dialogue. Jusque-là, semble-t-il, les entrées de ballets étaient muettes : les danseurs, nobles ou professionnels, se contentaient de mimer leurs petits rôles. Les ballets de Benserade sont des recueils d'épigrammes, dédiées aux acteurs marquants,

et en Espagne, le masque, ou ce qui en tint lieu, n'occupa que des poètes de second ordre, ou des auteurs comme Molière qui n'y attachaient qu'une importance secondaire, il rencontra en Angleterre un homme de grand talent, dont le talent était précisément de nature à réussir dans ce genre de composition et qui avait la louable habitude de ne rien faire avec négligence. C'est pourquoi on lit encore volontiers les masques de Jonson, tandis qu'il faut une dose de curiosité et d'endurance peu communes pour lire jusqu'au bout *Mélicerte* et *les Plaisirs de l'Ile Enchantée* [1].

C'est une question assez incertaine de savoir qui est le véritable inventeur du masque, et l'honneur de la transformation décisive en revient peut-être à Daniel [2] ; Jonson eut au moins le mérite d'en tirer meilleur parti. Cependant il ne fut pas le seul à cultiver cette forme de l'art dramatique. Beaucoup de poètes autour de lui, Beaumont, Chapman, Daniel, Campion, Marston, Shirley, Carew, Davenant, ont composé des masques et, pendant le règne des deux premiers Stuarts, on en vit une abondante floraison [3]. Cette vogue

pleines de compliments ou d'allusions spirituelles, que l'on distribuait probablement en guise de programmes. Voir le livre de V. Fournel, cité plus haut, qui chronologiquement fait suite à celui de P. Lacroix, bien que ce dernier soit postérieur. Les Ballets de Louis XIV, comme on peut le prévoir, n'ont plus le caractère ordurier des Mascarades antérieures ; ils ont plus de tenue, et, sinon beaucoup de poésie, quelque chose de noble et de pompeux. On en jugera par quelques titres : *B. de Cassandre*, 1651, *de la Nuit*, 1653, *Hercule amoureux*, 1662, *B. des Arts*, 1663, *B. de l'Amour déguisé*, 1664, *B. de Flore*, 1669, *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, 1672, *l'Eglogue de Versailles*, 1685, *B. des Saisons*, 1695.

1. La moitié des comédies de Molière, ou presque, comportent des entrées de Ballets, nobles ou grotesques : *Les Fâcheux*, *le Mariage Forcé*, *la Princesse d'Elide*, *l'Amour Médecin*, *la Pastorale Comique*, *le Sicilien*, *Pourceaugnac*, *les Amants Magnifiques*, *le Bourgeois Gentilhomme*, *Psyché* et *le Malade Imaginaire*. Mais le robuste auteur de *Tartuffe* s'accommodait malaisément des niaiseries et des fadaises, il créa le genre mixte de la comédie-ballet, où la danse et les chants ne remplissaient que les entr'actes. Je ne parle ici, bien entendu, que des comédies comme *la Princesse d'Elide* où tout est sacrifié aux entrechats.

2. Brotanek (pp. 130 sqq) conteste sur ce point l'opinion courante et attribue la priorité à Davison, dont le *Masque de Protée et du Roc Adamantin* fut joué à la Cour le 3 mars 1595. C'est le premier masque que nous possédions, le premier du moins qui réponde exactement à la formule adoptée plus tard par Jonson et ses rivaux.

3. En dehors des Masques de Jonson, nous en possédons une trentaine : cinq de Davenant, deux de Daniel, de Campion, de Marston, de Shirley, de Townshend ; un seul de Beaumont, de Davison, de Browne, de White, de Middleton, de Carew, de Nabbes, de Cockayne, de Jordan, plus quatre anonymes (Brot, 339-366). Il y en eut d'autres évidemment, qui ne nous sont pas parvenus ; mais ceux que nous avons sont les meilleurs et suffisent à donner l'idée d'un genre, qui était condamné forcément à la monotonie.

du masque dura jusqu'à la chute de la monarchie et au triomphe du puritanisme. On peut dire, en effet, que son existence était liée au sort, non seulement de la royauté, mais de la maison des Stuarts. Il serait même à peine exagéré de prétendre que le véritable inventeur du masque, ce n'est point Daniel, ni Jonson, mais bien le roi Jacques. Il y avait eu des masques sous les Tudors, sous Henri VIII et sous Elizabeth [1] ; mais celle-ci qui n'aimait point dépenser d'argent, du moins pour les choses frivoles, préférait le plat plus solide et moins dispendieux d'une bonne grosse farce, comme *les Joyeuses Commères*. Jacques, au contraire, avait un goût très prononcé pour ces spectacles mythologiques où sa pédanterie trouvait son compte ; et son palais d'Edimbourg avait vu nombre de ces somptueuses pantomimes où le masque était comme en bourgeon. Son avènement amena l'éclosion de toutes ces promesses. Lors de son arrivée en Angleterre, les villes et les grands seigneurs qu'il honora de sa visite voulurent lui offrir de ces divertissements qui lui plaisaient tant ; durant tout son règne, les puissants vassaux qu'il alla voir chez eux firent de même. Mais, moins parcimonieux que son illustre devancière, il ne se contenta pas des fêtes qu'on lui offrait ; il prit l'habitude d'offrir lui aussi à ses courtisans des régals de ce genre. Tous les ans, au Carnaval ou à la Noël, on commandait un masque à quelqu'un des poètes de la cour, généralement à Jonson ; et l'on n'épargnait rien pour en rehausser l'éclat. Charles Ier, qui n'était pas pédant comme son père, continua la tradition par goût du luxe et des beaux spectacles ; et il y eut des masques à la Cour jusqu'à la révolte des Puritains. Le triomphe de ceux-ci donna le coup de mort à ce genre littéraire qui n'était pas pour plaire à ces chrétiens maussades et qui soulevait à bon droit, il faut l'avouer, leurs critiques. Non seulement ces divertissements plus ou moins mythologiques étaient animés d'un véritable esprit païen, mais leur retour donnait lieu chaque année à bien des scandales. Les masques joués à la Cour avaient cessé peu à peu d'être des spectacles privés ; on y admettait le public, tout au moins cette portion privilégiée du public qui pouvait se loger au fond de la salle. S'il faut en croire certains auteurs qui ne sont pas tous puritains, on était si friand de ces grands spectacles que certaines femmes auraient tout donné pour

1. Sur les masques du XVIe siècle, cf. Brot, 18-128. Le type le plus accessible est *la Dame de Mai*, du grand Sidney.

y assister, et bien des grands seigneurs en profitaient, dit-on. La Révolution vint mettre un terme à ces abominations de la chair, à ces dévergondages de l'esprit ; et la Restauration essaiera vainement de lui insuffler une vie nouvelle : le masque n'était pas destiné à revivre. L'histoire de cette forme d'art ne couvre donc qu'un espace de temps fort restreint, trente-cinq ans environ, pas davantage : Jonson, s'il était mort trois ans plus tard, aurait pu voir le dernier des masques comme il avait vu le premier.

La rapidité de cette évolution, jointe au caractère artificiel de ces poèmes d'apparat, expliquent l'oubli relatif où ils sont tombés, malgré tout le talent dont ils témoignent ; mais elle donne à cette étude un attrait de plus, elle ajoute à ces jolies petites œuvres, pleines de poésie gracieuse, cette sorte de poésie mélancolique qui s'attache aux choses à jamais disparues. En dehors des vers de Quinault, parfois délicieux, et de la musique de Lulli, souvent exquise, les ballets démodés de la Cour de Louis XIV ont aujourd'hui pour nous je ne sais quel charme indéfinissable ; et malgré les pauvres mélodies de Jean-Jacques, ces trois mots : *le Devin du Village*, évoquent à notre esprit des visions de souveraine élégance. Pourtant les gens qui ont dansé et chanté dans ces spectacles de cour, n'étaient point supérieurs à beaucoup de leurs contemporains, sauf par le costume ; et la civilisation dont ils furent l'ornement valait peut-être moins que la nôtre, sauf pour le costume encore. Mais ces brillantes dames et ces pimpants cavaliers sont morts ; leurs galanteries et leurs passions, leurs plaisirs et leurs chagrins, tout cela nous apparaît aujourd'hui comme sublimé par la distance. Notre mémoire inconsciemment les idéalise : ils deviennent, en dépit de la vérité, des êtres infiniment beaux et aimables, et nous les voyons surgir devant nous, dans leurs accoutrements magnifiques et surannés, dans le décor somptueux de leurs amusements éphémères, pour nous rappeler cette banale et triste vérité que toutes les choses humaines sont vouées à la mort, même les plus parfaites. Les masques anglais du début du XVIIe siècle nous donnent une impression analogue : tout en admirant les ingénieuses et poétiques inventions de Jonson, de Beaumont, de Campion et des autres, on voit se dresser les élégantes silhouettes de ces acteurs d'occasion, et de confiance on les admire, parce que ces hommes et ces femmes ont été heureux et qu'ils sont morts. Mais ils n'ont pas tous été heureux jusqu'au dernier jour : beaucoup d'entre eux ont connu les misères

auxquelles les plus riches n'échappent point, les maladies, les deuils, les tristesses de toute sorte ; et parce qu'ils ont souffert, notre admiration se nuance de sympathie et de compassion. Ils y ont droit surtout parce que le hasard les fit naître en des temps troublés, et qu'en plus des maux communs à l'humaine nature, ils ont ressenti le contre-coup des tristes discordes civiles. Nul de ces riches cavaliers et de ces nobles dames qui dansaient insouciamment en habits dorés aux fêtes de Whitehall ne prévoyait le sort qui les attendait à quelques années de distance, non plus que les bergers enrubannés de Trianon ne pouvaient deviner la sinistre machine où leur existence fleurie devait aboutir dix ans plus tard. En cette même salle, dont les échos gardaient le souvenir encore de tant de joyeuses musiques, le faible monarque et ses néfastes conseillers devaient en un jour prochain expier cruellement leurs fautes. La Reine et ses enfants cherchaient leur salut dans la fuite et traînaient longtemps sur la terre d'exil une existence presque misérable. Beaucoup de leurs anciens familiers, dans un loyalisme héroïque, allaient trouver la mort sur les champs de bataille où ils avaient parfois comme adversaires certains de leurs compagnons d'autrefois. Leurs mères, leurs femmes ou leurs filles faisaient tardivement le dur apprentissage du malheur et de la pauvreté. La pensée des vicissitudes douloureuses qu'ils eurent à subir entoure ces infortunés d'un mélancolique prestige qui abolit leurs défauts et ne laisse subsister que leurs grâces. Notre admiration se mêle de pitié, d'une pitié très douce, parce qu'ils ont souffert, mais qu'il y a de cela très longtemps ; et cette admiration compatissante qui les poétise ajoute un charme encore à ces masques, qui restent les plus parfaits vestiges de leur jeunesse heureuse et frivole.

Est-ce à dire qu'ils aient besoin de ces considérations étrangères pour offrir au lecteur d'aujourd'hui quelque intérêt ? et la grâce que nous y trouvons vient-elle uniquement des rêveries dont ils nous fournissent l'occasion ? Si le souvenir des acteurs qui s'y pavanèrent prête à ces poèmes un charme de plus, il y a en eux souvent une richesse poétique qui doit les protéger des atteintes du temps. Je doute cependant qu'on les lise beaucoup : ce sont là poèmes d'occasion, d'un genre un peu artificiel, sinon tout à fait faux. La postérité préférera toujours les poèmes « où il se passe quelque chose », où il y a des faits pour soutenir une attention vite endormie, ou les pièces courtes qui ne laissent pas à celle-ci le temps de

s'endormir. Elle lira volontiers un drame de Fletcher ou quelques sonnets de Drayton : elle ne lira pas un masque de notre poète, bien qu'il y ait là, avec des longueurs, mille choses charmantes. C'est pour cela que nous insisterons assez longuement sur cette partie de son œuvre, que nul ne s'avisera jamais de traduire en français et que ceux qui savent l'anglais auront rarement le courage de lire d'affilée. Nous allons les analyser l'un après l'autre, en traduisant les meilleurs passages ; et ainsi allégés des portions les moins heureuses, nous espérons qu'ils plairont assez pour qu'on les relise dans le texte même. Non seulement nous avons là des exemplaires achevés d'un genre qui a fleuri par toute l'Europe pendant près de deux siècles et qui a porté ses plus belles fleurs en Angleterre, mais nous y voyons l'auteur du *Séjan* et du *Renard* sous un jour nouveau et inattendu. Le savant tragique, le comique âpre et virulent, s'y métamorphosent en un poète élégant, souriant, gracieux, presque badin. Sans l'érudition qui s'étale dans les notes et l'orgueil qui déborde jusque dans le texte, sans l'éloquence vigoureuse qui marque les discours, et les traits satiriques qui viennent de temps en temps relever ces éternelles louanges, on douterait souvent que les *Masques* aient été écrits de la même main que le *Catilina* et *l'Alchimiste*. Il y a là un contraste assez curieux à noter et qui suffirait à arrêter notre attention, s'il fallait justifier notre insistance.

I

J'ai dit l'influence particulière qu'a eue le roi Jacques sur le développement du masque ; il n'y a pas lieu de s'étonner si le premier divertissement composé par Jonson coïncide avec son avènement : la coïncidence est toute symbolique. Ce premier essai, qui est fort joli, a pour titre : *le Satyre* ; et il est assez curieux que Jonson soit allé du premier coup à ces « chèvre-pieds » qu'on retrouvera presque sûrement dans tous ses meilleurs masques [1]. *Le Satyre* pourtant n'est pas un masque à proprement parler, mais il y a là tous les éléments du masque futur, et il suffira de peu chose pour le rendre

1. C'est Gifford qui a donné ce titre à la pièce. Dans le folio de 1616 on lit seulement : « A particular Entertainment of the Queen and Prince at Althorpe, at the Right Honourable The Lord Spencer's, on Saturday, being the 25th of june 1603, as they came first into the Kingdom. »

régulier. Le divertissement avait été commandé au poète par Sir Robert Spencer, qui avait l'honneur de recevoir en son château d'Althorpe la Reine Anne et le prince Henry, arrivant d'Ecosse en Angleterre. Il comprenait deux parties, mais la première, qui est la plus longue, présente seule quelque intérêt.

Nous nous trouvons dans le parc du château ; le bruit des fanfares saluant l'approche des augustes voyageurs a réveillé certain Satyre qui y avait élu domicile Etonné, il s'avance hors du fourré pour en chercher la cause et s'apprête à complimenter la noble compagnie qui vient d'arriver, lorsqu'il est interrompu par l'entrée d'une troupe de Fées qui font cortège à la Reine Mab et se mettent à danser des rondes autour de lui. Le Satyre se venge en se moquant de leurs occupations accoutumées, en petits vers pleins d'une fantaisie gracieuse et rustique. Furieuses, elles le réduisent au silence à force de coups ; et le voilà qui s'enfuit, criblé d'égratignures et de pinçons. Puis la reine Mab souhaite la bienvenue à la « belle Oriana » et la prie d'accepter un bijou que le maître du château n'aurait pas eu certainement la galanterie de lui offrir. Mais, comme elle est partie, le Satyre s'aventure de nouveau hors de son bois et défend chaudement son maître en un compliment fort bien tourné, qui s'adresse surtout au jeune Prince ; il termine en lui présentant le fils aîné de lord Spencer « habillé en chasseur », et lui offre au nom de ce dernier quelques objets et instruments de vénerie. Ici les sonneries de cor éclatent de nouveau, et la fête finit par l'entrée des malheureux cerfs, qui viennent donner à la Reine le noble spectacle de leur mort.

Cette petite pièce est si bien venue qu'on voudrait la traduire en entier ; nous sommes obligés malheureusement de ne donner que le meilleur. Voici d'abord le charmant dialogue entre le Satyre moqueur et la troupe des Fées ; on y retrouve, avec son agreste saveur, la mythologie réaliste de la « joyeuse Angleterre », et ceci rappelle les plus délicieuses parties du *Songe d'une Nuit d'Eté*, sans trop souffrir d'une comparaison si dangereuse :

LE SATYRE (*risquant un œil hors du fourré*).

Ne vous y fiez point, belle dame ;
elle va vous conter cent mensonges,
je connais bien, moi, tous leurs tours !

MAB.

Satyre, il nous faudra un charme
pour votre langue : elle est trop vive !

Satyre.

Pas si vive que ne sont vos pieds,
lorsqu'autour des bols de crème exquis
à vos Lutins vous donnez rendez-vous !

(Ici il sort de sa retraite en sautillant et, se mêlant aux Fées, gambade autour de leurs rondes, entrant, sortant, tandis qu'elles font mine de vouloir l'attraper.)

Satyre.

Celle-ci est Mab, la reine des Fées,
qui va chaque nuit piller la laiterie,
et qui peut à son gré, au petit bonheur,
faire le beurre et le défaire !

Fées.

Pug, voulez-vous bien prendre garde !

Satyre.

C'est elle qui pince les filles de campagne,
si elles ne savent pas bien nettoyer leurs bancs ;
et d'un coup de son ongle aigu leur rappelle
qu'elles ont pour elle à couvrir le feu ;
mais si elles songent à lui faire ainsi fête,
elle met dans leur soulier une pièce blanche !

Fées.

Si nous déshabillions ce moqueur effronté !

Satyre.

C'est elle qui dépouille aussi les berceaux,
remplaçant les enfants par des cuillers à pot ;
qui entraîne les sages-femmes endormies
à dénombrer tous les trous d'un tamis ;
et puis qui les renvoie de ses tanières
chez elles, par les ornières et les étangs !

Fées.

Quoi ! tant de railleries ne suffiront pas !

Satyre.

Elle sait effrayer les filles des fermiers,
par des cris et des rires, au fort de leur sommeil ;
et au soir de la bienheureuse Sainte-Agnès,
elle promet qu'elle leur fera voir
leur amoureux futur ou leur futur mari,
et tout cela n'est qu'un vain rêve !

Fées.

Satyre, la vengeance va fondre sur vous !

Satyre.

Et dans l'espoir que vous arriveriez
hier soir ici, elle avait invité
Madame Eté pour un banquet ;
mais je vous rends mille grâces
d'avoir si bien su la leurrer
de l'orgueil qui déjà l'enflait,
et qui l'aurait tellement boursouflée
que nul Sylvain ne l'aurait reconnue ! (*Il se sauve.*)

Fées.

C'est là, maîtresse, pur dépit,
parce que l'autre nuit, au chant du coq,
vous n'avez pas voulu l'embrasser !

Satyre (*revenant*).

Par Pan ! tu as touché juste !

Et voici le monologue du Satyre, du moins le début du morceau, où l'on retrouve avec plaisir la verve satirique du vieux Ben et qui fait un plaisant contraste avec les gracieusetés qui l'ont précédé :

Ne rien dire ! Ah ! je devrais sourire
de cette vieille ruse édentée !
Madame, je ne dormais point !
Elle calomnie ce noble seigneur.
Il est bien vrai qu'il aime à errer par les bois,
et qu'il ne poursuit point l'amour au dehors !
Est-ce une raison pour qu'on le regarde
comme un homme sauvage et grossier,
qui ne sait pas traiter ses invités ?
Est-il un hôte malappris,
parce qu'il ne court pas après
les faveurs des nymphes fardées,
et que dans son accoutrement
on ne voit pas la délicatesse
de nos beaux courtisans musqués :
ni le chapelet de baisers,
ni le serment qui ne faut jamais,
ce « Crois-moi ! » en pleine poitrine,
après quoi l'on répète un bon mot
d'un autre, pensant mettre ainsi son esprit
au même niveau que son costume ! Non pas !
Non pas ! Ici point d'humeur pareille !

Il ne sait pas acheter les faveurs,
ni aborder les grands seigneurs en face,
avec un sourire souple et flagorneur !
C'était là le bon moyen naguère
de bien réussir à la Cour ;
mais maintenant il espère y aller
plus tranquille, et y trouver plus d'indulgence,
puisque la main qui détient le pouvoir
a su chasser les anciennes coutumes
et mettre les siennes en leur place !

On voit par ce dernier trait, qui vise assurément la défunte reine, que Jonson ne méprisait point tant les vertus courtisanes : Jacques ne devait avoir qu'une médiocre tendresse pour Elizabeth. On s'en aperçoit également dans la seconde partie du divertissement qui devait être donnée le surlendemain. C'était un simple discours, improvisé, dit-il, destiné à introduire une troupe de paysans dansants. Par une plaisanterie renouvelée d'Ulysse, il avait donné à son « truchement » le nom de « Personne » ; le personnage, bizarrement accoutré, avait « la figure cachée d'un bonnet et des culottes montant jusqu'au cou, les bras sortant par les poches ». Malheureusement Personne ne put arriver à se faire entendre « par suite de la foule » ; mais son discours nous a été conservé, et il est assez joliment tourné. Il contient, avec quelques plaisanteries faciles, une amusante épigramme à l'adresse d'Elizabeth ou plutôt d'un de ses favoris, Sir Chr. Hatton, qui fut chancelier d'Angleterre, et dont le principal mérite, si l'on en croit les mauvaises langues, aurait été de savoir bien danser. Ajoutons qu'au départ de la Reine, un nouveau discours devait lui être adressé ; mais le poète jouait de malheur, et on ne l'entendit pas davantage. C'était un beau morceau de poésie, qui se lit encore avec plaisir ; mais tout cela n'a guère d'importance près de la gracieuse petite féerie de l'avant-veille, où se marient si agréablement la mythologie de la Grèce antique et la légende de la « vieille Angleterre » : ce *Satyre* est dans son genre un délicieux petit chef-d'œuvre.

Je ne m'attarderai pas à décrire dans tout son détail le grand divertissement qui fut offert au Roi lors de son entrée solennelle en sa bonne ville de Londres : cette grande « machine » d'apparat, dont Jonson avait été chargé conjointement avec son vieil ennemi Dekker, ne comprenait pas moins de six « stations » que les deux poètes

s'étaient partagées [1]. A chacun de ces arrêts, le roi essuyait un discours en vers ou une petite scène allégorique, où on lui énumérait complaisamment ses propres vertus, puis le cortège se remettait en marche à travers la ville pavoisée et la foule ravie. Inutile de dire que les scènes imaginées par Jonson témoignent de l'érudition la plus solide, que les discours sont remplis de noblesse et de vigoureuse élégance ; mais ni les unes ni les autres ne méritent de nous arrêter, et je ne veux retenir de toute cette pompe officielle que les détails du décor que Jonson nous a décrits par le menu. La Cité avait bien fait les choses, et chaque station comportait une mise en scène, qui, sur le papier du moins, paraît fort belle : le poète qui l'imagina n'a rien voulu laisser perdre de son labeur et va se révéler à nous sous l'aspect nouveau du costumier Nul doute, en effet, que ces accoutrements, chargés d'intentions plus encore que de broderies, n'aient été inventés par lui ; et je veux citer au moins un ou deux spécimens de ces descriptions singulières. Voici Prothymia, la Promptitude : « elle était vêtue d'une robe courte et troussée, couleur de flamme, avec des ailes au dos ; sa chevelure était brillante et rattachée par des rubans ; le corsage ouvert, comme une virago ; elle était couronnée de trèfle, pour exprimer sa promptitude à courir de tous côtés ; et dans sa main droite elle tenait un écureuil, qui est de tous les animaux le plus vif et le plus agile. » Voici maintenant Agrypnia, la Vigilance : « elle était en jaune avec un manteau noir semé d'yeux ouverts et frangé d'argent ; sur la tête elle portait un chapeau de fleurs d'héliotrope ou tournesol : d'une main elle tenait une lampe et de l'autre une cloche. » Et le poète ajoute doctement : « La lampe signifie la recherche clairvoyante et la cloche l'avertisse-

1. Il devait primitivement y en avoir sept : Bishopsgate, Fanchurch, Gracious Street, Royal Exchange, Soper Lane End, Fleet Street, Temple Bar ; la première fut supprimée. Des six qui restèrent, Jonson écrivit « la première et la dernière » ; Dekker se chargea des autres et Middleton y contribua quelques vers. Il y eut un dernier arrêt dans le Strand : la Cité de Westminster en faisait les frais, Jonson avait fourni les vers. En réalité la cérémonie dut être fort écourtée ; Dekker nous dit à ce propos : « Lecteur, tu dois comprendre que par égard pour S. M. qu'on ne voulait pas fatiguer d'ennuyeux discours, une grande partie de ceux qui se trouvent ici rapportés ne furent pas prononcés. » Cf. The Magnificent Entertainment given to King James, Queen Anne, etc. (Dekker's *Works*, I, 267 sqq.). Dekker mentionne les noms des peintres et le nombre exact des charpentiers, sculpteurs, etc. ; mais il ne souffle mot de Jonson, quoiqu'il soit forcé, pour être complet, de résumer les divertissements inventés par lui. Jonson, il est vrai, publia également sa part du « Divertissement » et ne dit rien de Dekker. Gifford, par une erreur inconcevable, date le morceau du 15 mars 1603 ; c'est 1604 qu'il faut lire.

ment ; l'héliotrope exprime l'attention et l'application à son objet. Sa devise : *Speculamur in omneis*, fait allusion au vers d'Ovide où il décrit l'office d'Argus :

Ipse procul montis sublime cacumen
Occupat unde sedens partes speculatur in omneis ;

et implique chez celle-ci le même devoir d'attention vigilante ». Ainsi, pour chacun des vingt-quatre personnages, « son costume et ses insignes révèlent sa nature, la devise sa fonction présente » (II, 559), et tout le reste est à l'avenant. Mais on ne peut s'empêcher de trouver un peu étrange ce mélange naïf d'imagination subtile et de grave érudition Il y a dans tout ceci une connaissance des anciens qui est prodigieuse ; pour la seconde partie seulement qui ne tient pas plus de cinq pages, on ne relève pas moins de trente et une citations ou références, et non pas des auteurs les plus connus ! Vraiment, tout ce savoir est ici un peu déplacé ; Jonson en aurait fait meilleur usage en l'appliquant à autre chose ou même en le gardant pour lui. Mais tout cet étalage de science est très caractéristique, et je n'ai pas voulu le passer sous silence [1].

Le divertissement qui suit dans l'ordre chronologique est le premier masque régulier de Jonson. Il est intitulé, assez bizarrement : *le Masque de Noirceur*, et fait pendant au *Masque de Beauté*, qui fut

1 Je néglige volontairement le *Panégyrique du Roi* que Jonson écrivit lors de la rencontre de Jacques avec son premier Parlement (19 mars 1603) : ce n'est qu'un discours en vers, très beau d'ailleurs, « comme de la belle prose. » Le *Divertissement* du Jour de Mai chez Sir Wm. Cornwallis ne mérite pas non plus qu'on s'y arrête, malgré le joli discours de Mercure et quelques vers qui font songer à l'*Allegro*.

2. Le *Masque de Noirceur* a été publié avec le *Masque de Beauté* dans un quarto séparé sous ce titre : « The Characters of two royall Masques. The one of Blacknesse, The other of Beavtie, personated by the most magnificent of Queens, Anne, etc... With her honorable Ladyes, 1605, and 1608, at Whitehall : and Invented by Ben Jonson. Imprinted at London for Thomas Thorp. s. a. » Voir au British Museum l'exemplaire « présenté » à la Reine par le poète avec dédicace autographe (Cf. Gifford, III, 2). Une version légèrement différente du *Masque de Noirceur*, qui se trouve également au Brit. Mus. dans un Ms. Corrigé de la main de l'auteur (Ms. Royal 17, B. XXXI) a été publié par Collier pour la *Shakespeare Society* (Inigo Jones. A Life... and Five Court-Masques... London, 1848, pp. 99-107). Le *Masque de Noirceur* a été représenté le 6 janvier (12th Night) 1605 ; le duc de Holstein, frère de la Reine, était présent. Voir lettre de Chamberlain du 18 décembre 1604 : « Here is great provision of Masks and Revels against the marriage of sir Philip Herbert and the lady Susan Vere, which is to be celebrated on

donné trois ans plus tard. Mais dans la pensée de l'auteur, l'intervalle devait être beaucoup moins long, et il y a entre eux une correspondance si étroite qu'ils forment pour ainsi dire un tout. Le poète les a publiés ensemble, dans un quarto séparé, sous ce titre commun : *les Masques de la Reine* ; c'est la Reine, en effet, désirant se déguiser en négresse, qui lui en avait suggéré la première idée.

Jonson nous a donné de la mise en sène et du « costume » de ses premiers masques des descriptions circonstanciées, probablement pour montrer à la postérité avec quelle splendeur on montait ses inventions. Nous savons d'ailleurs quelles sommes ils ont coûtés à peu près tous ; elles suffisent à prouver qu'on n'épargnait rien pour rehausser l'éclat de ces spectacles et augmenter le plaisir des yeux [1]. Je n'insisterai pas sur cette partie extérieure du masque qui appartient peut-être moins à Jonson qu'à ses collaborateurs et n'offre d'ailleurs qu'un intérêt de curiosité. Disons seulement qu'au lever du rideau, on voyait la mer envahir un pays boisé, apportant sur ses vagues tumultueuses tout un cortège de dieux aquatiques. C'étaient Océanus et son fils Niger, campés sur des chevaux marins et flanqués de Tritons et d'Océanides ; puis, « dans une grande écaille concave qui ressemblait à de la nacre », la reine et les autres figurantes du masque, déguisées en négresses et splendidement vêtues ; enfin six monstres marins énormes, chevauchés par des porteurs de torches [2]. Le vieil Océanus s'étonnait de rencontrer Niger si loin de son séjour accoutumé ; et l'autre expliquait à son père les raisons de son déplacement. C'est à l'instigation de ses filles qu'il avait entrepris ce long voyage : celles-ci, sur la foi d'un oracle, l'avaient supplié de les con-

St John's day ; the Queen hath likewise a great maske in hand against Twelfth Tide, for which there was 3000 lbs. delivered a month ago. » (*Winwood State Papers*, II, 41). Tous les témoignages sont concordants. Gifford qui donne cet extrait maintient cependant la date de 1606. Il faut remarquer d'ailleurs une fois pour toutes qu'il donne sur la date des différents masques des indications généralement inexactes.

1. Le *Masque de Noirceur*, comme on l'a vu plus haut, ne coûta pas au Trésor moins de 3000 lbs (c'est-à-dire cinq ou six cent mille francs). Voir lettre de sir Thos. Edmonds au Comte de Shrewsbury (*Lodge's Illustrations*, III, 250). Ces prodigalités inouïes firent d'ailleurs crier : voir lettre de Vincent à Benson du 10 janvier 1605 (*C. S. P. D.*, James I, XII, 16).

2. Les Masquers étaient toujours flanqués de porteurs de torches, personnages muets qui ne dansaient pas. Cf. *Romeo and Juliet*, I, 4, 11 ; et *Westward Ho !* (Dekker's *Works*, I, 292) : « He is just like a Torch-bearer to Maskers, he wears good clothes and is rankt in good company, but he doth nothing. »

duire en un pays où leur beauté, déjà si remarquable, deviendrait parfaite et où leur teint sombre pâlirait. Le nom de ce pays régénérateur se termine par ces deux syllabes : Tania ; et déjà ils ont visité, mais en vain, « la noire Mauritania » et « la brune Lusitania », et « la riche Aquitania ». Ils abordent aujourd'hui aux falaises d'Angleterre : sont-ils arrivés enfin au terme de leurs « erreurs » ? et quel est le nom de ce beau pays ? — C'est Albion, répond le vieillard inconsidéré ; et les autres, découragés, vont reprendre le cours de leurs pérégrinations, quand soudain paraît au ciel la lune. Or on sait que les nègres vénèrent particulièrement la Lune, « qu'ils adorent sous le nom d'Aithiopia » ; à son apparition Niger interrompt fort incivilement son père et supplie cette divinité protectrice de vouloir bien les conduire à leur but. Mais celle-ci lui déclare qu'ils sont arrivés au bout de leurs fatigues, que cette île bénie s'appelle aussi Britania, et c'est elle que visait l'oracle. Là-dessus « les Tritons sonnaient de la conque » et les danses commençaient ; lorsqu'elles étaient terminées, on entendait des voix qui rappelaient vers la mer les noires voyageuses ; mais comme elles ne désiraient point quitter sitôt ce séjour enchanteur, si favorable à la beauté du teint, Aithiopia promettait de laisser leur père retourner tout seul à son lac africain et leur indiquait obligeamment les cérémonies lustrales qu'elles devaient accomplir pour dépouiller leur noirceur première. Cette dernière partie est assez bien venue et il convient de louer le poète qui a su trouver la poésie où il était fort malaisé d'éviter le ridicule :

Aithiopia.

Assez, brillantes Nymphes, la nuit touche à sa fin
et nous regrettons bien de ne pouvoir pas vous offrir
plus longtemps notre lumière ; mais consolez-vous !
Votre père seul s'en va retourner
vers les bords africains ; pour vous, dans les festins,
vous resterez ici, hôtes de l'Océan ;
et quant au voile que le Soleil jeta
sur votre sang, il ne durera pas d'autres étés.
Mais il vous faut observer les rites que voici :
trois fois treize fois, en treize nuits, c'est-à-dire
autant de fois que je remplis ma sphère
d'une glorieuse lumière au cours de l'année,
vous irez, quand tout dort sur la terre,
hors vos chastes pensées, baigner pieusement
vos corps dans cette eau pure,
dans cette salubre rosée qu'on nomme *ros marine*,

puis de cette douce et molle écume,
dont l'Océan conserve encore un peu,
et dont sortit, dit-on, à sa naissance,
la brillante Vénus, reine de la Beauté,
vous laverez vos membres délicats,
et vous aurez la perfection en récompense !
Puis, en ce même soir, l'année révolue,
vous reviendrez baiser ce même sol,
et aux rayons de ce brillant soleil
sécher vos visages — et tout sera dit !

(Sur quoi elles retournaient en dansant vers la mer, remontaient dans leur nacelle et s'éloignaient en chantant) :

Voici que Diane au visage brûlant
décline en grande hâte ;
et les eaux qui montaient reconnaissent à ce signe
qu'il leur faut maintenant redescendre.
Reculez, mer, reculez, nymphes, mais tournez les yeux vers la rive,
afin de bien marquer votre respect pour ce lieu ;
et poussez des chants d'allégresse pour la faveur que avez reçue
en la présence d'Albion, le fils de Neptune !

Bien qu'il ait été donné trois ans plus tard, il est impossible de séparer le *Masque de Beauté* du *Masque de Noirceur* ; nous ferons donc infraction à l'ordre chronologique pour les étudier successivement [1]. La Reine y devait figurer encore avec la plupart des dames qui avaient paru la première fois ; quelques-unes seulement, absentes de la cour, avaient dû être remplacées, et quatre nouvelles « beautés » s'étaient jointes à leur troupe galante.

Au lever du rideau on voyait, au milieu de la salle, le Bonhomme Janvier assis sur un trône d'argent. Il était vêtu d'une robe couleur de cendre, frangée d'argent, et d'un manteau bleu ; il avait des ailes également blanches, une couronne de laurier sur la tête et un rameau de laurier à la main. Devant lui paraissait Borée, le vent du Nord, qui portait lui aussi un costume approprié : une robe mélangée de brun et de blanc, toute gonflée par l'air, des ailes grises, chargées de glaçons et de neige, une barbe rude et les cheveux hérissés ; il tenait une branche défeuillée, couverte de givre ; « son manteau était main-

1. Pour la publication du *Masque de Beauté*, voir *supra*. Gifford donne la date erronée de 1609 ; la date exacte est le 10 janvier 1608. Il devait être donné le jour des Rois, mais il fut reporté au dimanche suivant. Cf. Chamberlain to Dudley Carleton, lettre du 8 janvier 1608. (C. S. P. Dom. James I, XXI, 4.)

tenu écarté du corps par des fils de fer, comme ballonné par la rafale ». Il venait de la part des filles de Niger, que le Bonhomme Janvier s'irritait déjà de ne pas voir reparaître, après les avoir attendues vainement deux années de suite. Les pauvres filles étaient plus à plaindre qu'à blâmer : elles avaient accompli les rites prescrits et perdu leur couleur native, mais cette métamorphose leur avait valu la colère de la Nuit, « qui craignait que les hommes ne tiennent sa couleur en petite estime, si on la changeait ainsi ». Elle les avait donc poursuivies de sa haine jalouse et ballottées à travers les mers sur une île flottante qu'elles ne pouvaient diriger. Janvier est furieux de ces tristes nouvelles, quand survient « un vent plus gracieux », Vulturnus. Il portait une robe et un manteau bleus, gonflés comme ceux du premier, « mais un peu plus doucement » ; il avait « la face noire et un soleil rouge sur la tête » pour montrer qu'il venait de l'Orient, et ses ailes étaient de couleurs mêlées. Il annonce que l'île flottante vient d'aborder enfin l'Angleterre et qu'on va voir paraître ces merveilleuses jeunes filles, dans le somptueux décor que leur divinité protectrice leur a ménagé.

Et maintenant, en vertu de leur grâce et de leur lumière,
l'île glorieuse où elles reposent prend le pas
sur toute la terre pour la beauté. Là leur reine
leur a élevé un trône que l'on voit continuellement
tourner, suivant le mouvement du monde ;
là elles sont assises et, comme le ciel, roulent
autour de la terre ; tandis que du mouvement contraire
(à l'instar de ces nobles flambeaux qui illuminent le ciel)
tout un monde de petits Amours et de chastes Désirs
éclairent leur beauté de feux toujours mouvants :
et qui peut mieux se mouvoir d'accord avec le Ciel
que ceux qui lui ressemblent tant, la Beauté et l'Amour ?
Là sont venus, comme à un nouvel Elysée,
les plus grands esprits de la Grèce antique :
les poètes et les chanteurs, Linus, Orphée, tous ceux
qui ont excellé dans la science de la Musique ;
et là, assis dans des bosquets de myrte et d'or,
ils revivent dans la contemplation de ces beautés ;
puis s'avançant par les détours des jardins fleuris,
ils chantent des hymnes pour célébrer leurs mérites,
tandis que deux fontaines accompagnent leurs chants,
l'une appelée Durable Jeunesse, l'autre Chaste Délice,
et à la fin de chaque chanson, jaillissent de leurs lits
et frappent l'air comme un écho de ce qu'ils chantent.

Mais pourquoi donc décrire ce que tous pourront voir ?
Ils voguent à cette heure tout près de la côte ;
car leur vertueuse protectrice, la chaste Lune,
leur a dit que c'était le destin de leur île ;
qu'elle se fixerait bientôt à ton continent,
qui est l'endroit marqué par la Destinée,
où elles doivent s'échapper dans tous leurs atours ;
et aussi que l'influence de ces feux sacrés,
partis d'ici d'abord, doit se faire sentir
sur les quatre autres et rendre leurs beautés pareilles.
Prépare-toi, fils du grand Neptune, à contempler ce beau spectacle
et à admirer le miracle dont toi-même fus l'ouvrier !

Et voici maintenant cette vision splendide : le Trône de Beauté ! C'est une sorte de temple à colonnade, assez semblable, j'imagine, à celui de Trianon ; il se compose de huit pilastres ioniques entre lesquels les Masquers sont placées deux par deux ; derrière elles, au centre du trône, un pilier transparent et lumineux leur éclaire le dos. Tout le décor correspond d'ailleurs très exactement à la description qui vient d'en être faite, et je ne crois pas devoir reproduire l'inventaire minutieux que Jonson a donné de toutes ces merveilles, bien que plusieurs détails soient fort amusants. Lorsque les yeux étaient suffisamment rassasiés, la pièce continuait ; les musiciens chantaient d'abord un chœur assez banal ; puis Vulturnus, le vent sympathique, s'approchait de la rivière Thamesis, qui était couchée entre ses bords (*sic*), appuyée sur son urne, et l'invitait à recevoir aimablement les belles visiteuses, qui à ce moment descendaient de leur trône. Alors commençaient les danses, toutes « fort curieuses, pleines d'invention et de variété » et « si délicieusement exécutées » que le Roi les fit recommencer. Elles se suivaient dans l'ordre établi ; mais avant la ~~dansc~~ avec les seigneurs, on intercalait, pour leur donner quelque répit, la jolie chanson que voici :

Si maintenant tous ces Amours étaient aveugles,
comme est leur polisson de frère,
ou que, devant de tels ébats, l'idée leur vînt
de tirer les uns sur les autres,
quelle jolie bataille ce serait !
si leurs traits se trompaient d'objet,
et que l'un d'eux allât blesser sa mère !
Il n'était pas prudent de laisser,
bien que le lieu fût enchanté,
pénétrer à la Cour autant d'Amours armés,

soit par jeu, soit pour tout de bon ;
supposez que les dames aient voulu seulement
de leurs yeux sur les cœurs pratiquer des surprises,
les hommes apparemment s'en seraient mal trouvés !
Oui, si c'étaient des Amours traîtres ou égarés,
ou des beautés qui n'eussent pas de leur beauté conscience !
Mais ici nulle tromperie n'intervient :
leurs flammes sont pures, leurs yeux sont fixés.
Ce n'est pas une lutte d'ennemis opposés,
c'est l'harmonie de cœurs battant à l'unisson !

(Après quoi ils dansaient les gaillardes et les courantes ; et avec des grâces tellement parfaites que la musique destinée à les célébrer ne pouvait plus se taire davantage.)

Si tous ceux qui vivaient dans cette erreur vilaine,
tenant que la femme est dénuée d'âme,
avaient vu seulement danser celles-ci, ils auraient dit,
alors, que les femmes sont l'âme des hommes :
car elles émeuvent tous les cœurs, tous les yeux,
par la véritable harmonie, qui est l'âme du monde !

(Ici ils dansaient une troisième danse, fort élégante et curieuse, et qu'aucun art autre que le leur ne saurait rendre par la description ; elle se terminait par la figure qui devait produire la quatrième, et Janvier les saluait ainsi du haut de son trône) :

Vôtre grâce, mesdames, est égale à votre beauté !
Mes fêtes ont assez éprouvé l'ardeur de votre gratitude ;
maintenant retournez à votre siège, ce siège qui auparavant
flottait incertain de rivage en rivage,
et que tous les pays réclamaient tour à tour,
ce trône de Beauté que toutes les nations
regardaient comme le but suprême de leur ambition,
et qui appartient aujourd'hui à la nôtre ;
grâce aux rayons attirants de celui qui éclaire les cieux,
de ce Soleil qui, entouré par l'Océan, n'y baigne cependant
jamais sa chevelure, et dont aucun rayon ne se couche jamais !
Puisse-t-il honorer longtemps ces cérémonies de sa lumière,
et moi les renouveler ; puissent aussi vos gracieuses personnes
jouir en dépit de l'envie d'un bonheur non moins grand,
que lorsque la Beauté, rompant ses liens, vint conquérir les hommes !

Il y a dans toute cette fin de jolis vers, mais l'ensemble est loin d'être parfait ; on en peut dire autant d'ailleurs des deux poèmes tout entiers. M. Swinburne en fait un grand éloge, auquel je ne saurais

m'associer plainement [1]. Ces deux masques faisaient assurément un spectacle admirable ; ils sont pleins de savoir, d'élégance et de gracieuse fantaisie ; pour ce qui est de la poésie, c'est une autre affaire, et nous en verrons beaucoup d'autres où les parties lyriques sont incomparablement supérieures et qui sont à tous égards plus intéressants.

Entre le *Masque de Noirceur* et le *Masque de Beauté*, vient se placer un masque nuptial, que Jonson a intitulé le *Masque d'Hymen*. Il était destiné à célébrer le mariage tristement fameux du jeune Comte d'Essex avec celle qui devait devenir plus tard Lady Somerset. La fête comprenait un masque et un tournoi que Jonson a composés l'un et l'autre, mais qui sont tout à fait indépendants : nous les examinerons successivement [2].

Dans son masque, le savant poète a voulu faire une reconstitution très exacte du mariage romain : il est rempli d'érudition et d'une fantaisie ingénieuse, le style en est vigoureux, parfois élégant ; mais il n'est pas, comme on va voir, très intéressant.

Sur la scène qui figurait l'autel de Junon, on voyait entrer deux figurants représentant les deux époux : le jeune homme était accompagné du dieu Hymen, vêtu de jaune de la tête aux pieds, « couronné de roses et de marjolaine, et tenant de la main droite une torche de pin ». Les Auspices entraient par le fond, puis les musiciens, les chanteurs ; et Hymen exprimait en quelques jolies strophes sa joie et son admiration.

1. *A study of Ben Jonson*, pp. 45-6. « The same year in which the stage first echoed the majestic accents of Volpone's opening speech was distinguished by the appearance of the *Masque of Blackness* : a work eminent even among its author's in splendour of fancy, invention, and flowing eloquence. Its companion or counterpart, the *Masque of Beauty*, a poem even more notable for these qualities than its precursor, did not appear till three years later Its brilliant and picturesque variations on the previous theme afford a perfect example of poetic as distinct from prosaic ingenuity. »

2. Le *Masque d'Hymen* a été publié par le poète dans un quarto séparé sous le titre suivant : « Hymenaei : or the Solemnities of Masque, and Barriers, Magnificently performed on the eleventh, and twelfth Nights, from Christmas ; At Court : To the Auspicious celebrating of the Marriage-Union, betweene Robert, Earle of Essex, and the Lady Frances, second daughter to the most noble Earle of Suffolke. By Ben : Jonson. At London, V. Sims, 1606. » Le titre est notablement raccourci dans le folio de 1616 : Jonson n'avait plus lieu d'être fier de son héroïne. Le masque fut donné le dimanche 5 janvier 1606, le tournoi le lendemain. Voir une lettre de Mr. John Pory à sir Robert Cotton (Ms. Cotton, Jul. C., III, fol. 301), citée par Gifford, Mem., I, LXXXVIII.

Quelle lumière inaccoutumée,
répandue à travers tout ce lieu,
fait si brillant le temple de Junon ?
Quelque divinité supérieure est donc descendue ici-bas ? etc.

Après ce préambule commençait le premier masque, car il y en a deux pour ainsi dire, puisque nous avons deux séries de Masquers, huit hommes d'abord, huit femmes ensuite. Les premiers représentent « les quatre Humeurs et les quatre Affections » : ils sont habillés à l'antique, mais « avec quelques additions modernes qui rendent leur costume à la fois étrange et gracieux » ; et leur accoutrement, en effet, est assez étrange, n'étant pas sans analogie avec celui des danseurs de Quinault. Mais la façon dont ils faisaient leur apparition est encore plus extraordinaire. « Il y avait une sorte de Globe ou Microcosme, avec des parties dorées, représentant les pays, et où la mer était figurée par des vagues d'argent en relief. Ce Globe était dressé, ou plutôt suspendu, car on n'en voyait point le support ; et tournant lentement sur lui-même, il découvrait aux yeux les Masquers (hommes), assis en bel ordre, dans une mine de divers métaux ; et les lumières étaient disposées de façon que nul n'était vu d'abord, la seule Raison, par la splendeur de sa couronne, devant illuminer toute la grotte ». Les Masquers donc sortaient en dansant de cette boule lumineuse ; puis, leurs entrechats terminés, ils mettaient l'épée à la main et faisaient mine d'attaquer l'autel nuptial. Grand effroi de l'Hymen, qui les conjure de revenir à la raison. Justement la Raison est assise au sommet de ce microcosme, « de même qu'elle siège dans le cerveau, la partie sublime de l'homme » ; c'est une vénérable personne, dont les cheveux blancs tombent jusqu'à la ceinture ; elle est naturellement couronnée de lumière ; sa robe bleue semée d'étoiles est « retenue par une ceinture couverte de figures arithmétiques » ; elle tient d'une main une lampe et de l'autre une épée brillante. Mais la voici qui descend de l'observatoire où elle est juchée et qui tient aux rebelles ce discours convaincant :

« Abstenez-vous de cette incivile entreprise ! Quelle ignorance
a pu vous rendre sacrilèges au point de mettre en acte
une seule pensée hostile à ces sacrés mystères ?
Les cérémonies d'Union sont-elles si peu estimées ?
C'est elle qui fait se mêler les corps dans l'amour, qui concentre
les hommes en un seul monde, les mondes en un seul dieu, Jupiter,
qui est le commencement et la fin de toutes choses ; et pourtant,

chose étrange, ne connaît ni commencemen t, ni fin, ni changement !
Je ne m'étonne pas que ce soit vous qui montrez tant de hardiesse ?
Nul autre n'eût osé se risquer dans une pareille aventure,
hors les Humeurs et les Affections ! Vous nous direz
que c'était votre ardeur qui a entraîné vos pouvoirs ;
vous invoquerez ce prétexte faux et mensonger, que vous avez
voulu secourir l'innocence et empêcher le sang de couler !
Ainsi toujours l'ignorance engendre les querelles ;
lorsque les humains capricieux veulent régler les astres !
Il vous faut conformer avec plus de respect, de prudence,
à ces rites mystérieux dont la Raison, qui confond
tout ce qui n'est pas elle, saura vous éclaircir
le sens mystique, d'après leurs véritables fondements.

Là-dessus les Humeurs et les Affections rengainent leurs épées et se retirent effarés des deux côtés du théâtre, tandis que l'Hymen commence à ranger les personnes et à ordonner les cérémonies. Puis la Raison leur tient un nouveau discours, très savant, appuyé de vingt ou trente références, pour leur expliquer la signification des rites nuptiaux. Comme il est plus curieux que poétique, j'en ferai grâce au lecteur, et j'en viens tout de suite au second masque.

J'ai oublié de dire que de chaque côté du grand Microcosme se dressaient deux statues d'or représentant Atlas et Hercule, qui soutenaient une voûte de nuages, « exécutés en relief et transparents comme dans la nature ». Cette voûte était rejointe au plafond de la salle par une grande courtine, où étaient également peints des nuages ; mais celle-ci, s'écartant brusquement, laissait voir aux spectateurs éblouis « les trois régions du ciel ». Junon apparaissait assise sur son trône, flanquée des deux paons traditionnels, dans un costume magnifique et royal, « avec un diadème blanc sur la tête » et tout un entassement de soies, de joyaux et de fleurs ; d'une main elle tenait un sceptre et de l'autre un tambourin ; « et ses pieds reposaient sur la peau d'un lion ». « Elle était entourée des comètes et des météores enflammés qui sont engendrés dans cette chaude et sèche région » ; au-dessous était un arc-en-ciel, et d'ailleurs Iris était assise aux pieds de sa maîtresse ; « là se trouvaient aussi les musiciens, vêtus de toutes les couleurs du spectre solaire ». Le fond était composé de nuages concaves, « sombres et condensés, puisque c'est l'endroit même où se produisent la pluie, la grêle et les autres météores humides ». Deux nuages concaves, « de la nature de ces *nimbi*, sur lesquels dans Homère et dans Virgile les Dieux sont censés des-

cendre sur la terre », supportaient les huit dames qui formaient le second masque et qui représentaient les différents pouvoirs de Junon comme déesse du mariage. Laissons la description de leur accoutrement qui est fort compliqué, et la façon, très compliquée aussi, dont elles descendent à terre. Dès qu'elles ont mis le pied sur le sol, Raison leur souhaite la bienvenue, et les danses commencent. C'est d'abord « un ballet fort joli et curieux, plein de subtilité ingénieuse et dont l'exécution fut si parfaite qu'elle semblait enlever à l'invention le feu que l'invention lui avait donnée », c'est-à-dire, en termes moins obscurs, « qu'on ne savait si la perfection de ces formes gracieuses sortait du cerveau de l'auteur ou des pieds de ses interprètes. « Chacune des danses était d'un dessin différent : la dernière était une chaîne où tous les danseurs joignaient les mains. A partir de cet endroit on peut tout citer, car toute la fin du masque est fort bien venue.

Raison.

Telle était la chaîne d'or qui descendit du ciel,
et les anneaux n'en étaient pas plus unis
que ceux-ci ; aussi délicatement trempés, aussi bien
disposés, embellis par l'Union.
Ici la lutte ni l'envie, la douleur ni la tromperie,
la crainte ni la jalousie n'ont de poids ;
tout est amour et paix, confiance et bonheur ;
est-il une harmonie plus belle ?
Tout le fiel est rejeté derrière l'autel :
notre sacrifice ne l'admet point !
Les Humeurs et les Affections, maintenant calmes,
ne s'emportent plus de colère.
O Junon ! Hymen ! Hymen ! Junon ! Qui peut
vous égaler tous deux pour le mérite ?
Sans votre aveu Vénus ne peut rien faire,
qui ne se paie du prix de la honte ;
sans vous nul père n'ose s'avouer tel,
aucune maison s'enrichir d'une issue prospère.
Aussi quelle divinité s'oserait comparer
avec Junon, avec Hymen ?

(*Ce discours terminé, ils se dispersaient, et tous, hommes et dames, prenaient d'autres personnes pour danser d'autres pas, gaillardes et courantes, tandis que ce chant importun les rappelait au souvenir de l heure*) :

Songez cependant que la nuit se passe,
que bien du temps s'est écoulé !
Quelle hâte plus qu'ailée, quelle impatience

on verrait paraître en vous,
si vous deviez seulement goûter
aux joies que doit offrir cette nuit
(puisse-t-elle durer toujours!)
à cette belle jeune fille et à son heureux époux !

Raison.

Voyez, voyez ! la brillante étoile d'Idalie,
qui des amants éclaire les combats,
se plaint que vous laissiez perdre son influence,
en prolongeant ainsi les jeux de cette nuit.

Hymen.

Le mari impatient qui se tient sous le porche
vous montre le flambeau dont l'éclat diminue ;
trois fois Junon a rempli l'air de feu,
pour vous signifier qu'il faut vous retirer.

Raison.

Voyez, elle retire maintenant toute sa lumière ;
vous devriez comme elle céder la place à la Nuit,
qui étend sur le monde entier sa grande aile
toute noire ! Elle vient, amenant avec elle
un millier d'Amours aux diverses couleurs,
les uns semblables aux moineaux, les autres aux colombes,
qui sautillant et voletant par la chambre
nuptiale, en attendant votre venue,
réchauffent le chaste bocage que Cypris
a parsemé de roses et de lis à foison !

Hymen.

Hâtez-vous donc, hâtez-vous de partir !
La douce Nuit est pressée de payer
en longs plaisirs tout l'intérêt
qu'elle doit à ces rites prolongés !

(*A ce moment tout le rideau était de nouveau tiré et toute la scène couverte de nuages, comme s'il faisait nuit ; ils cessaient alors leurs danses mêlées et regagnaient leurs places ; mais comme ils recommençaient à se mettre en branle, ce chant pour la troisième fois les suppliait de s'arrêter*) :

Comme vous avez su commencer, sachez donc finir :
perdre une minute en amour c'est pécher !
Les passe-temps auxquels vous vous livrez ici,
capricieusement, vont occuper toute la nuit !
Vous faites un grand tort à nos cérémonies,
de chercher à prolonger ainsi
ces plaisirs de pur apparat !
La Nuit recèle d'autres joies

que celles-ci ; et qui, longtemps cachées,
doivent avant le jour être révélées.
Comme vous avez commencé, sachez donc finir ;
perdre une minute en amour, c'est pécher !

Ici ils exécutaient leurs dernières danses, pleines de variété et de la plus excellente perfection ; aux dernières mesures, ils formaient un beau cercle autour de la Raison, qui debout au milieu leur disait :

Arrêtez-vous ici : que ce soit de vos jeux le terme !
La figure la plus parfaite de toutes est le cercle !
et ce n'est point le seul hasard qui vous y fit tomber !
car la Raison qui est au centre, en secret vous guidait ;
et le cercle figure la magnifique ceinture
aux mille couleurs, qui fait le bonheur des amants !
Viens, Hymen, décrire un autre cercle au-dedans du premier,
et que les sacrificateurs poussent leurs chants,
pour rassurer la faible et tremblante épousée,
qui frémit de toucher le flanc de son époux !
Dites-lui qu'elle sera tantôt pour son amant
ce qu'est Junon pour le grand Jupiter,
sa Femme ! nom sacré, qui implique pour nous
bien plus d'honneur encore que de plaisir !
Debout, ô jeunes gens ! Levez bien haut vos torches,
et secouez dans l'air leurs chevelures de flammes !
Maintenant avancez-vous unis, et par votre attitude,
à mesure que chaque couple arrivera devant le trône,
remerciez, comme il convient, de sa faveur
celui dont la présence honore tellement cet endroit !
Et de même que vous partez unis,
la main dans la main, que demeurent
unis, cœur à cœur, tous les hommes,
qu'il a d'un labeur si pieux
rejoints entre eux, à travers ses États,
comme ceux-ci le sont entre eux par l'Océan !
Que longtemps son Union connaisse la prospérité,
comme il a su donner la paix à l'Union de ses peuples !

C'est la fin : tous les couples vont s'incliner devant le trône royal et sortent ensuite, tandis que les musiciens, restés les derniers, entonnent l'Epithalame. Ils n'en devaient chanter que la première strophe, mais Jonson, consciencieusement, l'a écrit tout entier. C'est un long morceau de poésie qui ne compte pas moins de cent vingt vers ; si le détail n'est pas toujours très délicat, ni l'expression très heureuse, il a de la vigueur et du mouvement. Nous renonçons

pourtant à le traduire, car le masque suivant contient également un Epithalame, celui-là beaucoup meilleur, et comme ces chants nuptiaux forcément se ressemblent, nous voulons épargner au poète le reproche de monotonie.

Le Tournoi (*Barriers*) qui fut donné au lendemain du *Masque d'Hymen* est également consacré à l'éloge du mariage, mais Jonson a pris son sujet d'un biais différent. La scène se passe non plus dans un décor antique, mais dans une sorte de champ clos, et la pièce en reçoit comme un caractère moyen âgeux. Jonson nous y apparaît sous un aspect nouveau, qui le rattache aux poètes des xive et xve siècles, érudits et naïfs, symbolistes et lourds. C'est pourquoi j'insisterai sur ce poème, plus peut-être qu'il ne paraît le mériter.

On voit d'abord monter dans l'air « un brouillard parfumé », d'où sortent deux femmes, aussi semblables qu'on le peut rêver par le costume et par les traits. L'une est l'Opinion, l'autre la Vérité ; mais toutes deux prétendent à ce nom glorieux, et c'est précisément leur contestation qui fait le sujet du morceau. La véritable Vérité, forte de son droit, invite sa trompeuse rivale à discuter la question du mariage, à prouver, comme elle le soutient, que la Virginité solitaire est bien supérieure à « l'état honoré de mari et de femme ». Et la discussion s'engage : la Vérité commence par défendre le Mariage en beaux vers, où il y a peut-être plus d'ingéniosité, de subtilité, que de raisons solides.

Sache donc que la production première des choses
voulut deux être différents : d'un seul rien ne peut naître !
Sans cette union, le thème qui fait ta gloire,
la Vierge stérile, n'aurait jamais pu exister.
L'arbre doré du mariage commença
au Paradis et porta le fruit de l'homme ;
dans ses branches assis, les Anges chantaient,
et de sa forte racine toute société provint.
L'Amour, dont la vertu puissante fit descendre le ciel sur la terre,
ouvre dans le mariage sa poitrine enflammée ;
et de peur que sa nature ne demeure en lui étouffée,
il darde à travers le monde son feu joyeux,
qui rejoint les lèvres aux lèvres et les cœurs aux cœurs !
Mariage est l'idole de l'Amour : c'est à ses yeux brillants
qu'il allume ses torches, il les appelle ses cieux !
Pour elle il met des ailes à ses épaules ; et il se réfugie
vers sa blanche poitrine comme en un sanctuaire,

où nul doigt luxurieux ne le viendra profaner.
Dans ses chagrins elle le fait sourire ; elle se dresse
avec sa main d'argent, entre lui et tous ses besoins.
Dans les boucles de ses fins cheveux, ses tendres pieds sont pris,
et de ces belles entraves il tire un juste orgueil.
De même que les géomètres ont prouvé que les lignes
et les surfaces ne se meuvent point de leur propre force,
mais toujours suivent les mouvements des corps
auxquels ils sont unis, de même la volonté égoïste
de l'homme et de la femme ne doit point régner seule,
mais demeurer ainsi étroitement unis l'un dans l'autre.
Les miroirs, seraient-ils sertis de diamants, ne valent rien,
s'ils n'offrent des objets l'exacte ressemblance ;
pareillement les hommes et les femmes ne valent rien,
si dans le cœur et les yeux de l'un on ne voit pas l'image de l'autre.

A ces arguments poétiques et même un peu mystiques, l'Opinion répond par un tableau réaliste, assez spirituel, sinon toujours du meilleur goût, des ennuis du mariage opposés aux plaisirs de la virginité.

Virginité intacte, tu peux rire de voir
enchaîner ainsi la liberté, et puis l'invoquer contre toi !
Quels chagrins n'entend-on point gémir sur le lit nuptial !
Quelle morne compagnie aussi ! Ce sont des draps de plomb,
où s'agitent et se retournent ces époux inquiets,
souvent incommodés par l'haleine l'un de l'autre !
D'où provient la cupidité qui veut tout dévorer,
sinon des soucis qui naissent de l'état conjugal ?
Et tandis que dans une vie aux feux bien tempérés,
on voit une fin proposée à tous les désirs,
un calme assuré, une liberté garantie,
comme la vie des gens mariés est différente !
L'Euripe qui emporte les plus orgueilleux navires,
dans son courant plus fort que les plus rudes vents,
l'Euripe qui flue et reflue sept fois le jour,
n'est pas plus turbulent que cette vie ni plus épouvantable !
Puis, que de règles ne voit-on pas les maris prescrire à leurs femmes !
leurs vies sont encerclées par le rayon même de leurs yeux.
La lune, quand elle est le plus éloignée du soleil,
est plus brillante ; plus elle est près, plus sa clarté décroît ;
mais les pauvres épouses jamais ne peuvent s'éloigner :
elles consument leur beauté près de leurs seigneurs, à la maison.
Et lors que lesdits seigneurs s'en vont, il leur faut cacher
comme des monopoles jaloux ce qui fait leur orgueil !
S'il prend fantaisie à leurs maîtres d'être pour un moment sérieux,

il leur faut être sérieuses ; s'ils veulent montrer leur esprit
en rires et plaisanteries, il leur faut rire et plaisanter ;
se réveiller quand ils se réveillent, se reposer s'ils se reposent ;
bref, les maris laissent à leurs femmes aussi peu de champ
que s'ils voulaient les entraîner à marcher sur la corde raide.
Nul saltimbanque dans ses tours ne court autant de risque
de se rompre le cou, qu'une femme qui veut obéir en tout.
Les vierges, au contraire, en leur état paisible et délicieux,
ont toutes choses en perfection : elles filent librement leur destin ;
n'étant soumises à l'orgueil de personne, elles sont à la fois
le centre et le cercle ; maintenant seules et toujours seules ;
et n'est-ce pas sur leur image que toujours l'on entend parler
d'un seul Dieu, d'une Nature unique, d'un Monde singulier ;
d'un soleil, d'une lune et d'un seul firmament étoilé ;
entre mille autres choses encore, d'un seul Roi qui insuffle
une âme à tous les corps gravitant dans sa sphère ?

Ceci est une maladresse dont va profiter l'adversaire. Y a-t-il union plus étroite, unité plus belle et plus parfaite que celle de l'âme et du corps, du roi et du royaume, du mari et de la femme ? L'Opinion, à bout d'arguments, a recours aux images et emprunte à Catulle sa comparaison de la jeune fille avec la fleur, qui charme tous les yeux tant qu'elle n'a pas été coupée. La traduction qu'elle en donne est remarquablement exacte ; mais elle manque un peu d'élégance.

Dieu ! comme elle se trompe et perd entièrement sa voie !
Voyez la fleur qui grandit cachée dans un enclos,
ignorée du rude bétail et que jamais la charrue ne blessa :
l'air la caresse, le soleil la rend forte, les pluies la font grandir,
maints jeunes hommes et maintes jeunes filles la désirent.
Mais si elle est coupée par une main cruelle, elle se fane ;
jeunes gens et jeunes filles, nul ne la désire plus !
De même une vierge, tant qu'elle demeure intacte,
elle est chérie des siens ; mais quand, le corps souillé,
elle a perdu la fleur de sa chasteté, elle cesse de paraître
aimable aux jeunes hommes et chère aux jeunes filles.
Donc, pour que la victoire, en cette guerre, me couronne,
Vierges, loin de l'hymen, Vierges, enfuyez-vous !

A quoi la Vérité, qui connaît également ses classiques, riposte par une citation du même Catulle, où il compare la jeune vierge à la vigne, qui demeure improductive et inutile tant quelle n'est

pas enlacée à l'ormeau. Elle ne traduit pas moins bien que sa rivale ; mais elle manque aussi de délicatesse, à un point choquant.

Vierges ! Vierges, cédez au délicieux Hymen !
Comme on voit en un champ désolé la vigne solitaire,
jamais ses branches ne s'élèvent, jamais elle ne porte
de grappes mûres ; à grand'peine elle soutient son corps fluet,
qui penche en avant, et bientôt la plus haute pousse
traîne au même niveau que la racine flétrie !
Près d'elle nul vigneron, nul jouvenceau ne voudra vivre.
Mais si de fortune elle se trouve mariée comme il faut
à l'orme son époux, on voit alors maints jouvenceaux,
maints vignerons s'installer auprès d'elle.
Ainsi la vierge, tant qu'elle demeure intacte,
comme une plante non fumée, elle vieillit dans son orgueil ;
mais quand à l'heure voulue, par sa fortune
et ses efforts, elle parvient à une union égale,
elle est chérie de son ami comme de ses parents.
Vierges, Vierges, cédez au délicieux Hymen !

Maintenant qu'elles ont épuisé les raisons et les comparaisons, force est bien de recourir aux armes. Alors, à l'appel de chacune, paraissent les preux chevaliers qui doivent soutenir leur querelle : « ils luttent d'abord un par un, puis trois par trois », et s'il faut en croire le poète, « ils travaillaient avec autant d'allégresse et de vigueur que si Mars lui-même avait eu à triompher devant Vénus ». Mais « tout à coup, les six derniers ayant à peine terminé, une lumière éblouissante semblait remplir toute la salle », et l'on voyait paraître « un Ange ou Messager de Gloire », qui annonçait l'arrivée de la Vérité. Celle-ci s'était éclipsée pendant la bataille pour aller revêtir un costume mieux approprié au triomphe prévu ; et c'est à la description de ce somptueux appareil qu'est consacré uniquement le discours de l'Ange. Ce n'est pas en effet le costume sommaire dans lequel les sculpteurs grecs et les peintres de la Renaissance ont coutume de représenter la Vérité ; c'est un habillement très riche et tout chargé de symboles, tel que l'eût imaginé la fantaisie subtile, et plus ou moins sincèrement pudique, d'un Ghirlandajo ou d'un Burne Jones. De pareilles représentations conviennent mieux à la peinture qu'à la poésie : en dehors de la beauté propre des couleurs, ce qui en fait le charme idéal, c'est l'expression du corps ou du visage, un pli de la bouche, un sourire des yeux ; et il ne faut pas nous attendre à trouver chez Jonson quelques-uns de ces traits qui, dans un poète

plus artiste, en pourraient transposer l'intraduisible mystère. Mais étant donné notre auteur, ceci n'est pas sans intérêt.

> Sur la tête elle porte un diadème d'étoiles,
> d'où sa chevelure en brillantes vagues descend jusqu'à la taille :
> c'est par là que les mortels confiants la saisissent,
> et se laissant emporter doucement par ces cordages dorés,
> attendent que son souffle les dépose au Ciel. Sa robe
> est semée d'ornements, qui sont les yeux de l'aigle,
> et qui signifient qu'elle voit au travers des mystères ;
> sur chaque épaule est posée une blanche colombe,
> et des serpents pleins de malice rampent à ses pieds ;
> ses bras immenses de l'orient à l'occident s'étendent,
> et l'on peut voir briller son cœur à travers sa poitrine.
> Sa dextre tient un soleil aux rayons brûlants,
> la senestre un trousseau de clefs d'or ouvragées,
> dont elle peut ouvrir ou fermer les portes du Ciel.
> Un miroir de cristal pend sur sa poitrine,
> où les hommes viennent interroger et arranger leurs consciences.
> Sur les roues de son char l'Hypocrisie attachée se tord,
> et le feu de ses yeux brillants où luit la destinée, réduit
> en poudre la louche Calomnie appuyée de la Vanité.
> Un ange va précédant sa marche triomphale,
> tandis que de ses doigts elle tresse des éventails d'étoiles,
> pour écarter l'Erreur qui est toute vêtue de brouillards.
> Derrière elle, brille l'Unité éternelle,
> qui joint l'eau et le feu, la terre et l'air.
> Sa voix est comme une trompette aiguë et sonore,
> qui fait taire tous les autres bruits de la Terre et du Ciel !

L'objet de cette somptueuse description paraissait alors et constatait sa propre victoire, conseillait à sa rivale, « cette fausse Vérité », de disparaître, de « ne plus oser venir faire au milieu des fêtes nuptiales l'éloge des virginités orgueilleuses », consolait les valeureux champions de la cause vaincue, car « c'est une victoire aussi de se soumettre à la Justice ». Puis tous les chevaliers, vainqueurs et vaincus, s'en allaient réconciliés, la main dans la main, « et ainsi se terminaient les fêtes ».

Je signalerai seulement pour mémoire les deux divertissements qui furent commandés au poète par Lord Salisbury, lorsqu'il reçut le roi Jacques dans son château de Theobalds avec son beau-frère, le roi de Danemark (24 juillet 1606), puis lorsqu'il quitta ce château après l'avoir troqué contre le manoir royal de Hatfield et que le

nouveau propriétaire en vint prendre possession (22 mai 1607). Ils sont tous deux fort courts et n'ajoutent rien à la gloire de Jonson. En revanche le masque suivant : *Hue and Cry after Cupid* est un des plus charmants qui soient sortis de sa plume [1].

Ce joli titre, à peu près intraduisible, et qui d'ailleurs n'est pas tout à fait exact, c'est Gifford, l'eût-on deviné ? qui l'inventa. Conservons-lui ce nom heureux dont le baptisa le pugnace critique ; il convient admirablement à ce gracieux poème, dont le début et la fin sont délicieux. On le lit avec plaisir d'un bout à l'autre ; on se prend même à regretter qu'il soit si bref ; et certes il en est peu, surtout d'aussi longs, dont on puisse faire un tel éloge.

La scène représentait « un rocher escarpé se dressant sur le ciel » : ce morceau de granit figuré était peint en rouge pour exprimer l'origine de la grande famille de Radcliffe (*red cliff*), à qui appartenait la jeune épousée. De chaque côté du théâtre se dressaient deux colonnes « chargées des dépouilles et des trophées de l'Amour et de sa mère, cœurs enflammés ou percés de flèches, zones virginales, guirlandes », etc., et reliées en guise d'arche par « deux personnages deux fois plus grands que nature », à savoir le Triomphe et la Victoire, aux ailes éployées, tenant par les deux bouts « une guirlande de myrte ». Tout cela, comme les deux piliers, « semblait d'or poli ». Derrière ce brillant décor, d'épais et sombres nuages, qui s'ouvraient tout à coup « pour laisser passage au char de Vénus, traîné par des colombes et des cygnes ». Dans le char, la Déesse elle même est assise, son étoile au front ; et à ses côtés les trois Grâces, Aglaé, Thalie et Euphrosyne, dans leur costume accoutumé. Le char les dépose au sommet du rocher, d'où elles descendent jusqu'à terre « par des sentiers abrupts et sinueux », Vénus « ayant laissé son étoile brillante en sa place » au milieu du ciel. Quelles sont les raisons qui ont pu amener la Reine de Beauté à quitter le céleste séjour ? C'est que son fils chéri, l'Amour, est absent depuis bien longtemps, et son cœur de mère s'inquiète. Le mal est qu'elle ignore où il peut s'attarder ainsi, et elle ordonne aux Grâces qui l'accompagnent, de « crier » sa

1. Donné le 9 février 1608. Cf. Lettres de Rowland Whyte des 26 et 29 janvier (Nichols, *Prog. James*, II, 175). Le masque a été publié d'abord dans un quarto séparé sous ce titre : « The Description of the Masque. With the Nuptiall Songs. Celebrating the happy marriage of Iohn, Lord Ramsay Viscount Hadington, with the lady Elizabeth Ratcliffe. . Devised by Ben : Jonson, s. l., s. i. n., s. a. » Le folio précise la date : Shrove Tuesday.

disparition, de donner le signalement de l'enfant égaré pour qu'on le ramène au logis maternel, « moyennant bonne récompense ». Les trois nymphes s'acquittent de leur mission de la façon la plus élégante et la plus conforme à leur nom.

I

Beautés, avez-vous vu ce jouet,
ce petit garçon qu'on appelle Amour,
presque nu, aveugle et folâtre,
tantôt cruel et tantôt délicieux ?
S'il est parmi vous, dites-le !
C'est de Vénus le fugitif !

II

Celle qui nous découvrira
où vole ce coquin ailé,
recevra ce soir un baiser,
où et comment elle voudra ;
mais celle qui le ramène à sa mère,
en aura un autre encore en plus !

III

Il a sur lui quantité de marques,
on le reconnaîtrait entre vingt,
car tout son corps est un feu,
et son haleine est une flamme
qui pénètre en vous comme l'éclair,
blessant le cœur sans toucher la peau.

I

A sa vue le Soleil a changé sa course,
Neptune a brûlé au milieu des eaux ;
l'Enfer a senti une chaleur plus forte,
Jupin lui-même abandonna son trône !
Du centre de la Terre au plus haut du Ciel,
ses trophées se dressent orgueilleux !

II

Il a des ailes et, si vous les coupez,
quand même il sautera de lèvre en lèvre,
se posant sur le cœur, les poumons ou le foie,
mais sans jamais demeurer nulle part ;
et si la flèche vient à manquer le but,
il la remplacera par autant de baisers !

III

Il porte avec lui un arc tout en or,
un carquois lui pend sur les reins,
plein de flèches qui sont plus hardies
que les traits de Diane elle-même ;
et la plus acérée de toutes,
il la choisit pour en frapper sa mère !

I

Les plus belles toujours sont sa proie ;
quand le jour vient pour lui d'être cruel,
il ne se repaît que du cœur des amants,
et se baigne dans leur sang brûlant ;
sa main ne fait que des blessures,
et il ne hait rien tant que la Raison !

II

Ne vous y fiez point : ses douces paroles
avec son cœur s'accordent rarement !
Toute sa conduite est tromperie,
ses présents sont autant de pièges,
pas un baiser qui ne cache un poison ;
rien d'aussi traître que ses larmes !

III

Les minutes oisives, voilà son royaume ;
le fugitif alors fait son profit,
en offrant des bagatelles aux jeunes filles,
qu'il leur présente comme autant de joies ;
car c'est l'ambition du petit espiègle,
de rendre tout le monde aussi enfant que lui !

I

Si par ces traits vous le reconnaissez,
belles, n'hésitez pas à nous le désigner !

II

Même si vous aviez dessein de le cacher,
vous n'allez plus le tolérer, je pense !

III

Puisque vous connaissez sa fausseté,
et que Vénus fait chercher le fuyard !

Là-dessus, « de derrière les trophées », Cupidon sortait tout armé, « suivi de douze enfants au costume bizarre, qui représentaient les Jeux et les Ris ». Chacun portait deux torches et, sur l'ordre de leur chef, ils se livraient à de joyeux ébats, accompagnés de gestes ridicules, « qui donnaient lieu, ajoute naïvement l'auteur, à beaucoup de gaieté et de plaisir chez les spectateurs ». Une fois la danse burlesque terminée, Vénus s'emparait de son fils, et les trois Grâces l'entourant, commençait à interroger le petit fripon sur certain exploit dont on l'a entendu se vanter tout à l'heure. A-t-il blessé la docte Minerve ? ou conduit la froide Lune chez un nouvel Endymion ?

Cupidon s'apprête à répondre, lorsque survient un nouveau personnage, c'est Hymen. L'autre aussitôt s'arrête et s'enfuit, laissant au nouveau venu le soin d'expliquer quelle est la raison de tous ces mystères : c'est à savoir le mariage de Lord Haddington et de Lady Radcliffe. Suit l'éloge des deux fiancés, sans oublier celui du Roi, auquel le jeune marié sauva la vie jadis. Le morceau est un peu encombré d'érudition, d'allusions et de souvenirs ; mais il est d'un style assez vigoureux :

HYMEN

Est-ce donc le moment, Vénus, de quitter votre char ?
de descendre sur terre et d'abandonner votre étoile
et votre céleste influence en une telle nuit,
qui devrait être honorée de votre joyeuse présence,
comme si vous ignoriez ce qui a été fait
par la main de Cupidon, votre fils glorieux ?
Regardez ce spectacle pompeux, et si vous ignorez
quel est ce sceptre et cette brillante couronne,
songez à votre ami Enée, et lisez en ceci
le renom que jadis lui donna Virgile,
cette trompette d'or de sa gloire. Voyez un prince
qui fait plus par son exemple que les autres par leurs lois,
qui observe exactement comme règle d'action cette grande pensée,
que les rois doivent agir suivant leur devoir et non point leur pouvoir,
un prince voué à la paix par piété, parce qu'il veut
épargner ses sujets, mais qui sait abattre les orgueilleux,
et qui ose tenir pour le suprême courage
de vaincre ses passions, ces ennemis de l'intérieur !
Il était réservé pour le jour où les Parques
fileraient leur plus blanche laine ; alors commença le fil
de sa vie, et quand la trahison le voulut détruire, un héros,
aujourd'hui fameux, celui même qui vient se ranger à mes lois,
s'y opposa, ajoutant ainsi à sa gloire

l'honneur d'avoir sauvé la vie de son roi.
C'est ce roi, dont le mérite, si les dieux aiment la vertu,
doit émouvoir Vénus du même sentiment que jadis
son cher Enée, l'attachant au salut
de celui qu'elle protège, de même qu'autrefois,
après une tempête, elle consola les Troyens longtemps affligés,
sur la rive lybienne, et leur donna la joie !

Vénus promet sa protection au roi et au jeune fiancé ; quant à la jeune épouse, elle a l'amitié de Vulcain, qui a forgé en son honneur « ces colonnes chargées des dépouilles d'Amour ». Et voici que paraît en effet le forgeron boiteux : il a « la barbe et les cheveux embroussaillés ; sur la tête un chapeau bleu en forme de cône ; ses bras sont nus et il tient à la main un marteau et des tenailles, comme un homme qui sort de sa forge ». Il donne un grand coup de maillet dans le rocher qui s'ouvre en deux et découvre aux yeux des spectateurs ravis une cavité lumineuse, où tourne continûment une sphère brillante. Cette sphère représente le globe du monde suivant les idées du temps : elle n'a pas moins de dix-huit pieds de diamètre. Elle est tout en argent ; les colures, les cercles arctiques et antarctiques, la ligne de l'équinoxe et des tropiques, le méridien et l'horizon sont rehaussés d'or. « Sur le Zodiaque, qui seul est d'or pur, sont assis les douze Masquers, correspondant aux douze signes du zodiaque ». Et cela fait, sur le papier du moins, un très beau spectacle. Vulcain se met alors à expliquer son œuvre et à décrire le rôle singulier de tous ces personnages allégoriques, dont chacun représente une des vertus conjugales. Vénus, ravie de la galanterie de son époux, remonte dans son char pour retourner au ciel. Alors paraissent les prêtres de l'Hymen, « habillés de jaune et couronnés de marjolaine », qui viennent chanter l'épithalame obligatoire, tandis que les Masquers descendent de leurs sièges tournants pour venir exécuter les danses, dans l'intervalle entre les strophes. Inspiré naturellement des modèles antiques, cet épithalame est néanmoins un morceau assez original, où les expressions gracieuses et poétiques alternent, à la mode du temps, avec les détails précis tirés de la circonstance. L'antiquité avait le goût plus sûr et plus délicat ; mais le poème de Jonson ne supporte pas trop mal un si dangereux voisinage.

Debout, jeunes gens, jeunes filles, debout, et célébrons
le dieu dont les nuits sont plus belles que les jours ;
l'Hymen dont les rites sacrés

n'ont jamais vu un tel éclat, et dont les chaînes
sont plus belles que la liberté !
Deux jeunes gens de votre troupe, qui ce matin même étaient libres,
sont maintenant appelés à sa guerre,
et vous-mêmes également,
si vous voulez devenir parfaits,
vous serez comme eux quelque jour.
Brille, Hesperus, parais, étoile désirée de tous !

Quelles joies, quels honneurs se peuvent comparer
aux saintes noces, alors que les époux
sont l'un à l'autre égaux
pour l'âge et la fortune, pour le cœur et la main,
et lorsque dans leur heureux choix,
et l'épouse et l'époux ont eu la première voix !
Heureux dans la guerre d'Amour,
qu'ils vivent longtemps tels qu'ils sont,
qu'ils connaissent longtemps le bonheur,
et puissions-nous le connaître aussi !

La solennité de cette nuit unique
devrait durer un siècle entier ;
mais il y a certains rites encore,
moins pompeux, mais plus chers à coup sûr !
la riche floraison des baisers d'amour,
l'abondante récolte des joies de Vénus !
Sonnez donc la guerre de l'Hymen,
et vous-mêmes aussi,
si vous voulez être parfaits, vous serez
comme eux quelque jour !

Le royaume d'Amour comprend bien des plaisirs ;
son conseil est formé de ces gamins folâtres,
les Jeux, les Ris, les Tours et les Délices,
qui triomphent avec lui en de semblables nuits.
Nous leur devons céder la place,
car leur règne va commencer et durer jusqu'au jour !
Ils adoucissent la guerre de l'Hymen,
et au milieu de ces combats
ils révèlent à tous les époux
ce qui est la perfection même

Qu'attend le marié pour attaquer
celle qui veut par lui devenir une femme ?
Puisque nous le pouvons encore,
nous te disons : « Bonsoir, jeune fille ! »
Demain tu te lèveras semblable

à ta mère et pourvue d'un nom plus glorieux !
Heureux succès dans la guerre d'Hymen !
et que nous puissions voir
par votre perfection ce que vous valez !

C'est ce soir la veillée de Vénus,
en cette nuit jamais l'époux n'a dormi,
et si l'épouse vient à s'endormir,
« C'est sa faute à lui ! » disent les gens mariés.
Veillez donc et que vos lumières
veillent aussi ; elles ne diront pas vos secrets.
hors que dans les combats d'Hymen,
vous êtes parfaits tous les deux,
et c'est le seul souhait que pour vous
nous fassions.

Avant qu'Aurore aux doigts de rose
ait vu neuf lunes, qu'il vous naisse
un bel enfant pour soutenir l'éclat
du sang de Ratcliffe, du nom de Ramsay ;
un enfant qui puisse en son germe
porter les longs honneurs des paternels exploits !
Ces fruits de la guerre d'Hymen,
ce sont les plus parfaits !
et toute perfection possible,
nous vous la souhaitons !

II

Il convient peut-être de s'arrêter un moment ici pour donner du masque une définition précise. Nous avons dit plus haut que c'était une pièce où la poésie, la musique, le chant et la danse étaient associés dans une action commune ; la splendeur des costumes et du décor était un caractère, sinon essentiel, du moins très important, de ces fêtes d'apparat, que l'on montait uniquement dans des occasions solennelles. Mais ces différentes parties du masque, le dialogue, les chants et les danses ne se succédaient point au hasard : elles se suivaient dans un ordre réglé. Le *Satyre*, par exemple, où il y a tous les éléments du masque, n'en est pas un cependant, parce qu'ils ne sont pas disposés suivant la forme régulière. Dans la période antérieure où l'idée du genre n'était pas encore arrêtée, ce joli petit poème aurait pu passer pour un masque. Mais à partir de l'avènement

du roi Jacques, on ne donnera plus ce nom qu'à des poèmes d'une forme déterminée. L'intérêt de ces spectacles s'est déplacé avec le temps : pour nous qui lisons aujourd'hui ces livrets de ballets poétiques, nous y admirons surtout la grâce des inventions, le charme des vers. Pour ceux qui y assistèrent, l'attrait principal résidait au contraire dans ce qu'on pourrait appeler les parties muettes, les danses et la figuration, le décor et les machines ; mais ce qui les intéressait avant tout, c'était l'apparition des Masquers, grands seigneurs et nobles dames, dans leurs déguisements magnifiquement fantaisistes. L'entrée des Masquers et leurs danses diverses sont les deux moments culminants de l'action, les deux parties essentielles, auxquelles toutes les autres sont subordonnées. Ces parties secondaires, parlées ou chantées, sont destinées uniquement à préparer, à encadrer les autres ; et pouvu qu'il mette bien en valeur les danseurs et les danses, on n'imposera pas au poète des conditions trop dures. Il importe que l'apparition des Masquers n'ait pas lieu de prime abord, qu'elle soit précédée d'une attente suffisamment longue pour piquer la curiosité, pas assez pour causer l'ennui. Il convient aussi que les danses, qui sont l'objet même de la fête, occupent la place d'apothéose, la fin du spectacle, viennent combler l'admiration. Il faut donc que le poète se plie à cette double exigence ; moyennant quoi on lui laissera toute latitude ; il peut disposer comme il l'entend les dialogues, les discours et les chants. En fait, des cinquante masques environ que nous possédons, il n'y en a pas deux, sauf erreur, qui soient taillés sur le même patron. Tantôt ils débutent par un dialogue, tantôt par un chœur ; ils se terminent par des chants, ou par des discours ; parfois aussi sur les danses des Masquers. Bref, pour la distribution des parties chantées et parlées, le poète reste libre : on lui demande uniquement d'imaginer une action ingénieuse, qui fournisse à ses nobles interprètes l'occasion de beaux déguisements et qui les mette en relief le plus possible. S'il veut par surcroît faire œuvre littéraire, il ne lui est pas défendu.

Même liberté pour le fond que pour la forme : le poète empruntera le sujet de son masque, non seulement à la mythologie, mais à l'histoire, à la légende, à la fantaisie. Parfois même il lui arrivera de mêler tous ces divers mondes, et nous verrons, même chez Jonson, Mercure coudoyer Robin Hood, et Jupiter frayant avec Obéron. Au début pourtant le masque semblait cantonné dans la mythologie banale ou la froide allégorie ; les premiers spécimens du genre qui

nous soient parvenus, ceux de Daniel, de Campion, de Marston, qui sont antérieurs à 1609, ne nous présentent guère que les divinités trop connues du Panthéon romain. Jonson, pour se distinguer des autres et montrer son érudition, introduit dans les siens des divinités secondaires, Protée, Janvier, Borée, etc. Mais quelle que soit la noblesse de ces personnages Olympiens, les auteurs de masques auraient été condamnés à se répéter les uns les autres indéfiniment, s'ils ne s'étaient pas très vite affranchis de cette limitation gênante et n'avaient pas revendiqué le droit de prendre leurs sujets un peu partout. On vit donc sur la scène des fées, des lutins, des personnages légendaires comme le roi Arthur ou Merlin l'enchanteur, des personnages historiques comme Amalasunte ou Boadicée. Ces noms-là peuvent soutenir d'aussi jolis costumes que les autres, et n'est-ce pas l'essentiel ? Pourtant ce changement de décor et de nomenclature n'aurait pas suffi à protéger le masque du danger de monotonie, si les poètes ne s'étaient avisés d'un moyen ingénieux pour lui donner plus d'intérêt. Les sujets possibles de ces poèmes d'apparat étaient forcément limités, et même en changeant le décor, on n'arrivait guère à varier le fond des discours et des chansons. Les grands seigneurs et les nobles dames qui servaient de public à ces grands spectacles, quelque sérieux, quelque savoir qu'on leur suppose, devaient avoir une furieuse envie de bâiller, quand ils assistaient au *Masque d'Hymen* ou à celui des *Douze Déesses*. Si le Roi hochait la tête avec un sourire approbateur à chacune des allusions érudites qu'il pouvait saisir au passage, tous ceux qui n'avaient pas le même sujet de satisfaction envoyaient tout bas le poète au diable. La splendeur de la mise en scène, l'ingéniosité des « machines », la beauté des dames, l'intérêt de curiosité, le spectacle même de la salle, rien n'empêchait les malheureux de trouver le temps bien long. L'entrée des Masquers, puis le commencement des danses, étaient donc pour la plupart des spectateurs un grand soulagement. Les auteurs s'en sont-ils rendu compte ? Ont-ils compris, ou leur a-t-on fait comprendre qu'ils assommaient leur public avec leurs allégories éternelles, qu'il était peu courtois de convoquer de jolies femmes à s'ennuyer ainsi ? Toujours est-il qu'ils ont essayé d'obvier à cet inconvénient, et ils ont inventé l'antimasque.

L'antimasque est un masque burlesque, destiné à servir de repoussoir au masque proprement dit. Celui-ci, en dehors de toute la pompe dont il était revêtu, était un divertissement sérieux, poétique, et

vaguement moralisant ; l'antimasque sera précisément le contraire. Il sera composé de danseurs bizarrement accoutrés, exécutant des pas étranges et peu harmonieux ; leurs propos, quand ils parleront, seront volontiers vulgaires et dénués de sens ; souvent même ils représenteront des êtres malfaisants, simples mortels, créatures surnaturelles ou entités métaphysiques, que l'apparition des Masquers aura pour immanquable effet de mettre en fuite. Ce petit intermède bouffon, timidement introduit dans la place, gagnera petit à petit une importance capitale et réclamera la moitié, les deux tiers, les trois quarts de l'action. La majorité des courtisans trouvait son compte à cette innovation, qui rendait ce divertissement plus conforme à son objet, à l'étymologie. Notre scrupuleux poète eut le mérite de s'opposer de toute son autorité à cet engouement ridicule, qui entraînait le masque insensiblement hors de la littérature. L'antimasque parlé, souvent spirituel, tendait vers la pantomime : Jonson s'arrangea pour retarder du moins cette évolution. Comme il maintenait énergiquement, résolument, contre Inigo Jones, la suprématie du poète sur ses autres collaborateurs, il voulait que le masque restât avant tout une œuvre littéraire. Lui disparu, l'influence contraire du grand machiniste prévalut, et la comédie-ballet de Jonson devint presque un ballet tout court. Donc, qu'il en ait été ou non l'inventeur, ce qui est douteux, il faut savoir gré à Jonson d'avoir su tirer de cette nouveauté toutes les possibilités d'intérêt qu'elle contenait. Le masque proprement dit, gracieux et poétique, était voué à la monotonie ; l'antimasque permit de conserver la poésie et la grâce, en les relevant d'une pointe d'esprit et de gaieté : le mélange était nécessaire, les résultats en sont assez heureux.

Le *Masque des Reines* auquel nous arrivons maintenant est non seulement un des plus importants, mais un des plus beaux qu'ait composés notre poète. La première moitié en est admirable, supérieure, à mon sens, à tout ce qu'il a écrit dans ce genre ; et si la fin répondait au début, ce serait son chef-d'œuvre à coup sûr, dans un art où il est facilement le premier.

Ce masque avait été commandé à Jonson par la Reine, qui voulait y figurer avec un certain nombre de dames de la cour [1]. Celui-ci,

1. Le *Masque des Reines* a été publié d'abord dans un quarto séparé sous ce titre : « The Masque of Queenes Celebrated From the House of Fame : By... Anne

« observant ce précepte des plus nobles artistes, de ne laisser passer aucun objet délectable sans y mêler le profit et l'exemple », avait choisi pour thème poétique « l'éloge de la véritable et vénérable gloire, qui est fille de Vertu ». « Mais comme Sa Majesté (sachant bien qu'une part importante de la vie de tels spectacles provenait de leur variété) lui avait ordonné de penser à quelque danse ou figuration, qui précéderait la sienne et qui servirait de repoussoir ou faux-masque », il imagina d'opposer aux douze Reines, « lumineuses créatures de beauté et de vertu », qui devaient paraître dans le masque proprement dit, « douze femmes en habit de sorcières, représentant l'Ignorance, la Suspicion, la Crédulité, etc., qui sont les contraires de la Bonne Gloire ». Donc, « Sa Majesté étant assise, et tout le monde dans l'attente », la partie de la scène qu'on voyait d'abord représentait « un vilain enfer », avec des flammes au ras de terre et « de la fumée montant jusqu'au plafond » ; et de là on voyait sortir, « aux sons d'une musique sourde et infernale », les méchantes sorcières, « d'abord une, puis deux, puis trois, jusqu'à ce qu'elles fussent au nombre de onze ». Elles étaient toutes différemment accoutrées, « les unes avec des rats sur la tête, et les autres sur les épaules ; certaines avec des pots de pommade à la ceinture ; toutes munies de fuseaux, de tambourins, de crécelles, ou d'autres ustensiles maléfiques ». Et le vieux Ben, qui n'était pas alors brouillé avec Inigo, ajoute avec une pédanterie candide : « L'invention du costume appartient à Master Jones, ainsi que le plan et l'architecture de tout le décor et des machines. Je n'ai fait que leur attribuer les accessoires : vipères, serpents, os, herbes, racines et autres marques de leur magie, d'après l'autorité des écrivains anciens et modernes ; si l'on y découvre quelque faute, c'est à moi qu'il faut l'imputer, et c'est pourquoi je le déclare. » Nous allons donc assister à une réunion, à un « convent » de sorcières, comme on en voit dans certains tableaux de Téniers ; et l'on verra que la mise en scène du poète n'est pas moins pittoresque que celle du peintre. Le morceau est un peu long, mais je n'hésite pas à le donner en entier, non seulement parce

Queene of Great Britaine, etc. With her honourable Ladies. At White Hall... Written by Ben : Jonson London, N. Okes, 1609. » (S. R. 1609, Feb. 12). Le quarto est dédié au Prince Henry ; celui-ci étant mort en 1612, la dédicace ne figure plus dans le folio. Gifford l'a reproduite dans son édition (G.-C., III, 44). Le *Masque des Reines* a été représenté le 2 février 1609 (et non 1610, comme le veut Gifford) : cf. C. S. P. 27 nov. et 1 déc. 1608. Les dépenses montèrent à plus de 1000 lbs.

que le talent de Jonson y éclate en son meilleur jour, mais parce qu'on ne trouve dans son œuvre rien qui y ressemble. Les onze sorcières commencent par danser, « cérémonie accoutumée dans leurs assemblées » ; soudain l'une d'elles s'aperçoit que leur Reine est absente et arrête les autres dans leurs rondes :

Sorcière.

Arrêtez, mes sœurs, il manque notre Reine,
il faut l'appeler par son nom,
par notre charme accoutumé,
pour qu'elle s'oigne et promptement accoure !

Chœur.

Reine, Reine, c'est l'heure du guet !
Accourez, nous sommes ici toutes !
Des lacs et des marais,
des rocs et des terriers,
des bois et des cavernes,
des tombes et des charniers,
des prisons et des gibets,
nous arrivons et nous voici !

Sorcière.

Elle ne vient pas encore !
Il faut remettre le fer sur le feu :
le temps est beau, le vent propice !

Chœur.

Montez, ô notre reine, votre cheval de bois ;
ou bien, retournant votre cotte grise,
sellez votre bouc ou votre coq vert,
et prenez pour bride un peloton de fil,
pour compter les lieues que vous aurez faites !
Hâtez-vous donc d'accourir,
car toutes nous vous attendons !

Sorcière.

Pas encore ? Eh bien donc,
recommençons une autre fois !

Chœur.

Le hibou a quitté son trou, comme la chauve-souris et le crapaud,
et la panthère également ;
la taupe et la fourmi sont blottis dans leur trou, et la grenouille
risque un œil hors de la fontaine ;
les chiens aboient, les tambourins résonnent,
voilà le rouet qui commence à tourner.
La lune est rouge, les étoiles ont fui,

mais tout le ciel est en feu.
En bêchant avec nos ongles, nous avons creusé la fosse :
elle est remplie d'images faites de laine et de cire.
Je leur perce le foie d'une aiguille pointue ;
il n'y manque plus que le sang.
Pressez-vous donc d'arriver, ô ma Reine,
poussez de l'éperon le petit Martin,
joyeusement, joyeusement, faites-le s'envoler,
avec un ver à la bouche et une épine sous la queue,
(le feu devant, le feu derrière), et le fouet dans votre main,
pour hâter sa course davantage encore !

« Là-dessus entrait la dame, bras nus, pieds nus, la jupe troussée, les cheveux noués et emmêlés de vipères ; dans sa main une torche allumée (c'est l'os du bras d'un homme mort, il est entouré d'un serpent). Toutes les sorcières la saluent avec respect ; » et elle prend la parole :

La Reine.

Voilà qui est parfait, mes sorcières. Et sommes-nous bien
pourvues de haine, pour détruire la gloire de cette belle nuit ?
Notre grand dessein tient toujours ?

Toutes.

Oui !

La Reine.

Mais n'en manque-t-il point quelqu'une ?

Sorcières.

Qu'elle nous appelle une à une,
et notre Reine verra bien !

La Reine.

Avance donc d'abord,
ma servante toujours assoupie, l'Ignorance stupide,
que je reconnais à son habit d'écailles ; et amène avec toi
ta sœur tremblante, la folle Suspicion (*elles s'avancent à mesure*),
dont les yeux jamais ne dorment ; qu'elle donne la main
à la Crédulité trop prompte, sa voisine,
qui n'a qu'une oreille, mais toujours ouverte ;
vienne ensuite la Fausseté au double visage,
puis Murmure aux joues rentrées ;
puis Malice affilant sa langue fourchue ;
que celle-ci amène Impudence qui n'a plus de front,
et celle-ci Calomnie, toute fière
de son regard oblique ; à côté de cette rusée,

viens te placer, Haine à la bouche noire,
et attire à toi Amertume, qui sue le fiel par tous ses pores ;
celle-ci Rage aux yeux de flamme, et celle-là Méchanceté !

Sorcières.

Nous voici toutes !

La Reine.

Joignons maintenant nos cœurs, nous les fidèles ennemies
de la Renommée et de la Gloire. Empêchons l'éclat
de ces soirées brillantes qui offusquent nos yeux ;
montrons véritablement notre âme envieuse, et laissons bouillir
nos fureurs accoutumées ; agissons comme il sied
à notre nom et à notre nature, sinon la Vertu croira
que nos pouvoirs ont décru, que nous sommes bannies de la terre,
aussi bien que du ciel. Toute son antique progéniture,
la Justice, la Foi et le reste, elle voudra les rétablir,
et enhardie par notre malheur, restaurer l'Age d'or.
Il ne faut pas laisser nos véritables caractères
se corrompre ainsi dans l'aisance. Le Mal ne vit qu'en nous.
Je hais ces fruits d'une mollesse pacifique ;
et maudis la Piété qui leur donne tant de puissance.
Troublons-la donc et ruinons son éclat !
Mêlons l'enfer au ciel, faisons que la nature se livre
en elle-même des combats, ébranlons toute la terrestre machine,
et faisons retourner les choses à leurs commencements !

Sorcières.

Ce que notre Reine commande,
nous sommes prêtes à l'accomplir !

La Reine.

Allez donc, mais d'abord dites-moi où vous fûtes,
ce que vous avez cherché et rapporté !

Sorcières.

1. J'ai passé tout le jour à chercher
un corbeau qui se repaissait de sa proie ;
et dès qu'il eut tourné son bec vers le sud,
je lui ai arraché le morceau de la bouche.
2. J'ai été recueillir des poils de loups,
de la bave de chien enragé, des oreilles de serpent ;
et cette humeur qu'on voit aux yeux des cadavres,
tout cela depuis que l'étoile du soir s'est levée.
3. Moi, j'ai passé la nuit dernière toute seule, étendue
sur le sol, pour guetter les gémissements de la mandragore ;
et je l'ai arrachée, bien qu'elle fût à ras de terre,
et le moment d'après, le coq a chanté.
4. Moi, j'ai été me choisir le crâne que voici,

dans des charniers qui en étaient remplis,
dans des tombes privées et des fosses communes ;
et j'ai rencontré un fossoyeur, qui de peur est devenu fou !
5. Moi, je me suis glissée sous un berceau,
le jour, et quand l'enfant fut endormi,
la nuit, j'ai sucé son haleine ; et je me suis levée
en tirant par le nez la nourrice assoupie.
6. J'avais une dague ; et qu'en ai-je fait ?
J'ai tué un enfant pour en avoir la graisse !
Un joueur de flûte l'avait fait dans une kermesse :
je lui ai conseillé de lui souffler du vent par le derrière.
7. Il y avait là-bas un meurtrier qu'on avait pendu tout enchaîné :
le soleil et le vent lui avaient rétréci les veines.
J'ai arraché un de ses nerfs, tondu sa chevelure,
et emporté ses guenilles qui dansaient au vent.
8. Les œufs du chat-huant et ses plumes noires,
le sang de la grenouille et l'os de son dos,
voilà ce que j'ai rapporté ; et j'ai fait de sa peau
une petite bourse pour y loger — Messire Cranion !
9. Moi, j'ai été cueillir des plantes,
ciguë, mort-aux-poules, langue-de-serpent,
belladone, aconit, médaille-de-Judas,
et deux fois par les chiens j'ai failli être prise !
10. Moi, c'est à la chienne d'un jardinier, et dans sa gueule même,
que j'ai pris les os que voici ; et puis j'ai sauté le fossé,
mais je suis retournée ensuite à la maison :
j'ai tué le chat noir et voici sa cervelle !
11. Il y a un crapaud qui fait ses petits sous le mur ;
je l'ai attiré par un charme, il est venu à mon appel ;
auparavant j'avais arraché les yeux d'un hibou,
et déchiré l'œil d'une chauve-souris : que faut-il encore ?

Reine.

Moi, je vous ai apporté, pour servir nos projets,
de la glaucienne et des rameaux de cyprès,
le figuier sauvage qui croît sur les tombes,
le jus qui provient du mélèze,
le sang du basilic, la peau de la vipère ;
nous pouvons maintenant commencer nos orgies.

(*Ici la Reine se plaçait au milieu des sorcières et entonnait l'invocation suivante*) :

Démons et Furies, s'il en est encore
de pires que nous, vous qui avez tremblé et reculé d'horreur,
à nous voir dénouer nos cheveux pour chanter nos incantations ;
vous qui, pour nous armer, vous êtes désarmés ;
qui avez confié à nos mains vos fouets et vos torches,

quand nous allions répandant la terreur parmi les hommes et les campagnes,
vous qui m'avez vue enfourcher ma monture alors qu'Hécate même
n'osait pas monter sur son char, lorsque la mer tonitruante
allait, sans que le vent soufflât, battre contre le ciel,
et qu'il tonnait, sans que Jupiter sût pourquoi ;
lorsque parmi les éléments nous avons déchaîné la guerre,
montré le soleil à minuit et les étoiles en plein jour,
quand l'éclair ailé s'est arrêté dans sa course,
et que les plus rapides fleuves sont retournés vers leurs sources,
effarés de voir les blés se mouvoir, les bois se mettre en marche,
les paysages entièrement changés et les saisons interverties ;
lorsque la pâle lune à nos premiers accents tomba
empoisonnée, sans oser attendre le second de nos charmes ;
vous qui avez été témoins si souvent de tels spectacles ;
et toi, astre au triple visage, qui règnes seule
en de pareilles nuits, toi dont le triple nom
nous courbe ainsi trois fois dans une même adoration :
si nos invocations et nos rites sont assez sacrilèges et répugnants
pour te plaire, assombris à l'instant toute cette salle
d'épais brouillards ; fais sortir de la terre les vapeurs les plus corrompues
et aveugle d'un coup ces flambeaux éblouissants !

Çà, fredonnons nos charmes
tandis que nous enfouissons tout ceci dans le sol ;
mais d'abord il faut que toutes aient le pied nu,
et le genou aussi !

SORCIÈRES.

Reine, nous sommes prêtes !

CHŒUR.

Profond, très profond, nous te mettons pour dormir ;
nous te laissons aussi de quoi boire, si par hasard tu avais soif,
du lait et du sang, l'eau de la terre et l'eau du ciel ;
nous soufflons sur ton lit, au pied et à la tête ;
nous te couvrons pour que tu aies bien chaud et ne prennes point mal !

Et quand tu te réveilleras,
Madame la Terre frémira,
faisant trembler toutes les maisons ;
et son ventre lui fera mal,
et elle aura comme le dos rompu ;
car c'est pour donner naissance
au grand Drac bleu dont tu prendras la forme !

REINE.

Pas encore d'étoile filante ? Où sont les cendres ?

SORCIÈRE.

Ici, dans ce plat.

REINE.

Jette-les en l'air ; et la pierre à fusil,
lance-la par-dessus ton épaule gauche,
du côté de l'ouest !

SORCIÈRE.

Ca vaudra mieux !

CHŒUR.

Les bâtons sont croisés, pas de perte possible,
la sauge est pourrie, le soufre qui était
renfermé dans la terre est monté jusqu'au ciel.
Suivons-le donc avec nos crécelles, tout alentour,
sur les ronces et sur la bruyère ;
un peu plus de chaleur le mettra en feu !
Ayez soin de le faire bien gentiment,
que l'eau coule et que le vent souffle !
Rouncy est dessus, Robble est dessous !
Un trait de lumière, un coup de tonnerre,
un torrent de pluie, un autre de grêle !
Il faut nous en retourner dans la barque en écaille d'œuf ;
le mât en est fait d'une grande aiguille,
les agrès de toile d'araignée, et la voile pas plus épaisse ;
et si nous traversons sans tomber dedans.....

REINE.

Assez ! tous nos charmes ne peuvent rien gagner
Sur cette nuit ; nous perdons notre peine :
notre créature magique ne veut pas se lever,
ni non plus la tempête ! Il nous faut répéter
des charmes encore plus terribles, battre
le sol avec nos vipères jusqu'à ce qu'il vienne à suer !

CHŒUR.

Chiens, aboyez, et loups, hurlez ;
rugissez, mers, et bois, tremblez ;
craquez, nuages, et que tout soit noir,
hors la lumière que causent nos charmes !

REINE.

Rien encore ! ma rage commence à monter !
Démons et ténèbres, enfer et nuit,
ne retardez pas ainsi mes charmes ;
je vous appelle une fois, je vous appelle deux fois, et à nouveau
je vous battrai, si vous me faites attendre après la troisième !
Par ces fissures où je glisse mon œil,
je laisserai entrer la lumière sur votre sommeil,
et tous les secrets de votre pouvoir

seront révélés au jour, comme ils le sont
à moi ! Restez-vous sourds encore ?
Donnez-moi un rameau qui jamais n'ait porté feuille,
pour fouetter l'air ; de l'aconit,
pour jeter sur cette lumière sinistre ;
et un couteau rouillé pour m'entailler le bras,
et tandis que le sang dégouttera, je dirai un charme,
qui fendra la terre jusqu'au centre, où se trouve
le vieux Chaos racorni, et qui lui fera relever
sa tête noire et fumante une fois encore,
pour frapper de mort le monde et la nature,
jusqu'à ce que soit né le monstre de notre art !

Chœur.

Entre noir et ressors plus noir ;
à ta descente nous poussons un cri : Hoo !
à ta sortie tu en auras deux,
et si tu fais ce que nous voulons,
tu en auras trois, tu en auras quatre,
tu en auras dix, tu en auras vingt !
Hoo ! Har ! Har ! Hoo !
Un nuage de poix, des éperons et une houssine,
pour hâter sa course ; et un tourbillon
derrière et devant ; les éclats de rire du tonnerre
et les éclats de joie de l'orage, à la vue du pauvre garçon,
avec sa tête de Drac et sa queue de Serpent !
Tournons, tournons, tournons, tournons !
Et puis le brouillard montera, et les lumières s'éteindront !
Et l'on ne verra plus, l'on ne sentira plus les images ;
la laine brûlera et la cire fondra !
Répandez vos liquides sur le sol,
et dans l'air, partout, partout !
Tournons, tournons, tournons, tournons !
jusqu'à ce que la musique sonne,
et qu'on ait trouvé la mesure,
sur laquelle nous pourrons danser,
et opérer nos charmes !

Ici éclate brusquement une musique étrange ; et elles commencent une ronde magique « avec quantité de changements et de gestes bizarres ». Puis, tout d'un coup, un appel retentissant des instruments se fait entendre, et les sorcières, surprises dans toute l'ardeur de leur danse, se précipitent affolées dans l'enfer, qui disparaît aussitôt pour laisser place à un décor lumineux et splendide : la première partie, l'antimasque, est terminée. Nous avons dit que des

deux c'était la meilleure ; et l'on n'aura pas de peine à le croire, car cette scène des sorcières est la perfection même. Non seulement elle soutient la comparaison avec les scènes analogues de *Macbeth*, mais s'il faut faire la comparaison, elle sera, je crois, plus favorable à Jonson qu'à Shakespeare. Celui-ci a toujours plus d'aisance dans le maniement des rythmes lyriques ; l'image a chez lui souvent plus de couleur, l'expression plus de vigueur. Mais la partie d'incantation, la seule sur quoi puisse porter le parallèle, est très courte dans *Macbeth*, tandis qu'il n'y a guère autre chose dans le *Masque des Reines*. Tout le morceau, et il compte plus de deux cents vers, abonde en imaginations pittoresques dans le laid et savoureuses dans l'horrible, qui ne laissent pas sous sa plume de nous étonner. Et sans doute il y a dans tout cela plus d'érudition que de fantaisie : de tous les masques de Jonson, il n'en est peut-être pas un qui témoigne de plus de science. Chaque page est bourrée de notes, de citations et de références ; il a lu tout ce qui concerne la démonologie, la sorcellerie, et Paracelse et Bodin et Porta ! Faut-il lui en faire un reproche ? Si Shakespeare a tiré de son cerveau, ce qui n'est nullement prouvé, tous les détails de sa diablerie, cela montre une fois de plus la prodigieuse variété de son génie, mais n'enlève rien au talent de son rival. Le vieux Ben ne s'est pas contenté de mettre bout à bout tous les renseignements qu'il trouvait dans ses livres : il a su les choisir et les ordonner. Il a pris les plus frappants, les plus pittoresques ; il les a disposés de la façon la plus heureuse, pour produire le plus d'effet. Tout cela implique, en plus d'un long travail, un réel effort d'invention ; et cette manière de procéder qui est presque toujours la sienne, pour être moins spontanée, moins géniale, n'est pourtant pas à dédaigner. Le résultat ici est en tout cas des plus heureux ; il n'y a rien dans son œuvre qui vaille pour l'originalité cette évocation de sabbat, rien qui même en approche ; jamais il ne s'est révélé aussi vraiment artiste que dans ces quelques pages inoubliables, qui pourraient être signées d'un plus grand nom.

On n'en peut dire autant, malheureusement, de la seconde partie du poème : autrement le *Masque des Reines* serait le chef-d'œuvre du genre. Soit que le poète faiblisse, abandonné à sa seule inspiration, soit que la peinture du beau et du bien soit plus malaisée que celle du laid et du mal, elle est très inférieure à la première. Pour ne pas aggraver cette fâcheuse discordance, je me contenterai donc de

résumer, sans rien citer, cette évocation de la Beauté parfaite. Un lumineux et splendide édifice a succédé au décor infernal : c'est la Maison de Renommée. Sur son toit sont juchées douze dames, qui sont les Reines de Gloire, les incarnations de la Vertu : Penthésilée, reine des Amazones, Camilla, reine des Volsques, et Artémise, et Candace, et Boadicée. La douzième est la Reine elle-même, l'épouse aujourd'hui bien oubliée de Jacques : Jonson a forgé pour elle le nom peu grâcieux de Bel-Anna et lui a décerné, bien entendu, toutes les vertus possibles. Persée, qui est dans cette pièce le seul représentant du sexe laid et qui symbolise la vertu masculine, vient rendre hommage à ses rivales de gloire. Puis, sur l'ordre de la Renommée, les Masquers descendent de leur toit et montent dans leurs chars traînés par des aigles, des griffons, des lions : devant chacun marchent enchaînées quatre sorcières, comme les vaincus au triomphe d'un Imperator romain. C'est en effet le Triomphe : les trois chars font le tour de la scène au bruit des voix et des instruments. Puis nos reines se livrent à leurs entrechats, l'une des figures consistant à écrire en lettres vivantes le nom du jeune duc d'York. Tout cela est assez médiocre, pour ne pas dire un peu ridicule, et fait regretter davantage les sombres beautés du début.

Le masque de l'année suivante fut un tournoi, un de ces tournois de parade, où le poète devait justifier par une affabulation ingénieuse les combats figurés où les jeunes seigneurs déployaient leur adresse [1]. Celui-ci est assez ennuyeux ; mais il a le mérite au moins de nous sortir de la mythologie antique pour nous transporter dans les régions moins rebattues de la légende nationale. Outre le jeune Prince, affublé pour la circonstance du nom de Meliadus, et l'adversaire désigné pour être battu par lui, qui figure la chevalerie antique, les principaux personnages sont la Dame du Lac, le roi Arthur et Merlin l'Enchanteur. Le morceau d'ailleurs est plein de noblesse, et les beaux vers n'y manquent pas.

Paraît d'abord la Dame du Lac : elle est au bord de son domaine, et tout auprès se dresse la tombe où elle enferma par ruse le savant Merlin. Elle commence par payer au Roi le tribut d'éloges nécessaire : elle admire la splendeur de la Cour et l'atmosphère de loyalisme et

1. Donné non pas le 6 juin 1610, comme le veut Gifford, mais le 1er janvier 1611. Cf. Collier, *Annals of the Stage*, I, 375.

de respect qu'on y respire ; mais il lui semble qu'il manque quelque chose à son absolue perfection. C'est le sentiment chevaleresque, si florissant au temps du roi Arthur ; et en effet, suivant l'ordre naturel des choses, les discussions des légistes avaient depuis longtemps remplacé dans l'histoire d'Angleterre les magnifiques prouesses des chevaliers d'autrefois. Jonson assurément n'ose pas le déclarer aussi crûment : la vaillance, dit-il, est toujours au fond des cœurs, mais elle paraît moins honorée. Et voici par quelle image il traduit sa pensée :

... Seul le palais de la Chevalerie, si remplis
que soient l'intérieur et les réserves, est déchu,
semble du moins ruiné ; à ras de terre
gisent les bâtiments, qui jadis étaient l'orgueil du siècle,
et dépassaient en hauteur les barbares entassements de Memphis.
Ils sont brisés et abattus , ces obélisques et ces colonnes,
qui allaient frapper les étoiles et élevaient si haut la couronne
d'Angleterre qu'elle semblait une constellation ; les boucliers
et les épées se sont couverts de rouille et de toile d'araignée ;
plus un heaume qui jette une étincelle de lumière, tandis que jadis
ils donnaient la lumière au monde et faisaient vivre la nation,
alors que dans un jour d'honneur, un tel feu jaillissait des armes
qu'il aurait obscurci la forge de Vulcain et pu durer jusqu'à nos jours !

Elle regrette le beau temps d'Arthur et de sa Table Ronde, l'âge d'or de la courtoisie et de la bravoure ; et tous ces nobles souvenirs mettent une sorte de panache espagnol au style de notre poète.

Ah ! quand on voyait se dresser dans toute sa majesté cet édifice,
qui, réduit à la carcasse, offre encore une telle grandeur,
quelle grâce et quelle splendeur semblaient en émaner !
Il avait fallu pour l'élever plus de nobles noms
que jadis pour le temple d'Ephèse, par les flammes dévoré ;
chaque pierre en était scellée par des mains vertueuses,
et quand on le voyait debout (ah ! que n'est-il debout encore !)
on y admirait une science de l'architecture plus glorieuse
que dans tous les monuments rasés par les Goths ignorants !
On y avait bâti des portiques et des trônes pour les chevaliers,
qui s'y tenaient prêts, jour et nuit, pour toutes aventures,
et des niches remplies de statues qui invitaient
les jeunes courages à aller combattre suivant les rites anciens ;
puis, pour célébrer les hauts faits, des arcs de triomphe
qui s'élevaient plus haut que le Colosse du Soleil,
et des trophées de dépouilles, aux ennemis enlevés,
dont les amas perçaient les nuages et allaient toucher le ciel.

La voix de la dame a également percé les cieux et frappé les oreilles d'Arthur, qui est maintenant mué en étoile et qui nous apparaît sous cette forme. Il salue d'abord le premier monarque qui ait, depuis sa mort, réuni sous son sceptre ses anciens royaumes et qui remplit son trône d'un éclat nouveau. Puis il parle du prince en qui il voit déjà un second Tristan, un autre Lancelot ; et il remet à la Dame du Lac un bouclier « qui fut forgé par les Destins pour armer son vierge courage ». Alors, sur son conseil, la Dame rompt l'enchantement qui pesait sur le vieux devin, et celui-ci sort de sa tombe. Au même moment on entend un grand fracas de tonnerre, la terre tremble, les éclairs luisent ; mais ce n'est point, comme elle croit, la colère de l'enchanteur qui se manifeste aussi bruyamment :

MERLIN.

Ce n'est pas moi qui fais rage ainsi, c'est la terre; gronde-la
de ressentir de tels émois quand les grands esprits se meuvent.
Elle a peur maintenant, car le ciel la gourmande,
tandis que, calmes et fiers, nous poursuivons notre route.
Appelle donc ton chevalier, le beau Méliadus,
ce sont ses destinées qui mettent les éléments en de pareilles luttes,
et ces mêmes tourments se reproduisent chaque fois que le temps
engendre quelque merveille ou spectacle précieux.
Aux naissances vulgaires le monde ne ressent nul trouble,
mais celles-ci le font trembler : peu d'hommes font l'humanité.

Paraît alors le jeune héros avec les six compagnons qui l'entourent. La Dame et l'Enchanteur rivalisent d'éloges et de comparaisons flatteuses ; mais comme sa gloire est au-dessus de toute parole humaine, Merlin ne s'attarde pas à ces vains compliments et se met à lui expliquer ses devoirs, tels qu'ils sont figurés sur le céleste bouclier. Le jeune prince est destiné à de hautes et difficiles fonctions, auprès de quoi les fameux exploits des preux d'Arthur ne sont que jeux d'enfants.

Voyons donc ce noble bouclier et tous les exemples qu'il propose à l'imitation du Prince. Ce sont d'abord les rois qui ont fait fleurir dans le pays la justice et la richesse : Edouard Ier et Edouard III, Henry VII et Henry VIII, la grande Elisabeth. Ces premiers vers, sans être plats, se ressentent un peu de leur objet : ils manquent d'envolée, comme on en peut juger par ce spécimen :

C'est lui (*il s'agit d'Edouard III*) qui le premier érigea
l'industrie du tissage, et par cet art il sut nourrir

des millions d'hommes pour son service, et soulagea
tant de pauvres que depuis l'on a cru à la fable
de la Toison d'or, et que toute mine étrangère est devenue
inutile, si le travail national ne décline pas.

Ce n'est pas que Jonson méprise ces arts pacifiques : s'il sait être brave à l'occasion, il préfère au fond, en homme raisonnable, la tranquillité de la paix, plus favorable aux belles-lettres et au bien-être général. Aussi a-t-il bien soin de rappeler au Prince :

« que les arts civils ont le pas sur les arts belliqueux,
que les lois et le commerce rapportent honneurs et profits,
et que les armes défensives maintiennent la paix assurée » ;

c'est-à-dire qu'il vaut mieux, comme fit Elisabeth, élever des forts et des « remparts de bateaux » pour effrayer les agresseurs, que de gaspiller le sang de ses sujets sur les champs de bataille. Mais, cette réserve faite au nom du bon sens, Jonson aborde les exemples de vaillance qui se prêtent mieux aux développements poétiques. C'est d'abord Richard Cœur de Lion et son fils Edouard ; puis c'est le Prince Noir à qui il consacre un grand couplet plein d'une flamme épique. Puis un autre couplet sur Henry V, le héros favori de Shakespeare, et ensuite un grand morceau sur la défaite de l'Armada, la grande victoire de 1588, si vivante encore dans le souvenir de la nation.

L'orgueilleuse Armada, que l'Espagne disait
« invincible » et qui couvrit toute la mer,
comme si des îles entières se détachant flottaient à la dérive,
ou si la moitié de la Norvège avec ses sapins dressés
était venue rejoindre le continent, tant elle était grande !
Et cependant, sous les auspices d'Eliza, elle fut battue.
Eliza, du Ciel la favorite, car les vents mêmes et les orages
furent enrôlés dans la bataille pour la servir et la sauver !
Une tumeur noya l'autre, les brisants s'efforcèrent
de se gonfler plus fort que l'ambition ; et l'eau repoussa l'air !
Cependant l'on voyait en ce jour glorieux
un Howard s'assurer une gloire éternelle en déployant
l'étendard de saint George, avec un autre de cette noble race,
qui s'appliqua aussi à la poursuite et au combat.
D'abord ils envoyèrent des boulets, puis une flotte de feu ;
enfin, servant eux mêmes de canons, ils décochèrent une rangée
de bateaux comme projectiles à travers la force ennemie,

lune qu'on vit décroître avant qu'elle eût grandi ; et bientôt
ils étaient déchirés, fracassés, éparpillés, accablés de tous les malheurs,
et ils allaient étancher dans la mer leur soif de la Bretagne !
Jamais les poissons n'ont fait meilleur repas qu'alors ;
bien que d'abord ils aient craint, voyant tout le sang de ces hommes,
que leur élément n'eût changé ; et Neptune tremblait
comme si le Maître du Tonnerre avait pris son palais !

Tout cela, malgré certains traits d'un goût douteux, n'est pas sans grandeur et quelque poésie : il y passe un beau souffle patriotique, qui s'exprime avec moins de bonheur et d'éclat que dans Shakespeare, mais qui n'est pas moins profond ni moins sincère. Vient enfin l'éloge obligé du roi Jacques sur lequel nous glissons rapidement, et nous voici au bout de ce cours d'histoire d'Angleterre, qui ne compte pas moins de deux cents vers. Nous arrivons alors à l'objet du morceau, c'est-à-dire au tournoi : qui se présentera pour répondre au défi de Méliadus, pour éprouver les premières armes du jeune héros ? C'est la Chevalerie elle-même, qui était en léthargie, comme morte, et qui se réveille à ce nom prédestiné. Elle revit et s'émerveille à sa vue ; elle convoque tous ses suppôts de par le monde à venir assister au glorieux combat qui s'engage. Le jeune Prince en sortait naturellement vainqueur, et Merlin, reprenant la parole, l'exhortait « à user respectueusement de sa fortune », car

« celui qui dans les faits d'armes obéit à son sang,
« tente souvent la Destinée plus qu'il ne faut ».

et il lui montrait comme un exemple de modération le Roi son père, qui n'a jamais passé en effet pour un parangon de vaillance. Le morceau se terminait enfin par de grandes prophéties de l'Enchanteur, qui ne devaient d'ailleurs pas se réaliser pour cette triste famille. Jonson ne pouvait pas prévoir que la mort jalouse enlèverait le fils avant le père et ne montrait ce nouveau Marcellus à l'Angleterre que pour aggraver son deuil prochain ; il pouvait encore moins prévoir que le jeune duc d'York, qui brillait en ce jour aux côtés de ses parents, monterait un jour sur l'échafaud, condamné à mort par ses sujets révoltés. Pour sauver cependant la mémoire du fameux devin, il convient de signaler un curieux passage de cette prophétie qui s'est réalisé deux siècles plus tard : c'est celui qui s'adresse à la princesse Elisabeth, laquelle devait épouser, quelques années après, l'Electeur Palatin et transmettre à ses héritiers ses droits éventuels à

la couronne d'Angleterre : les quatre Georges furent ses descendants immédiats, et la famille actuellement régnante descend d'elle indirectement. Par conséquent on peut dire, en forçant un peu les choses, qu'en saluant la jeune princesse du titre de « mère des nations », il prévoyait le règne glorieux de Victoria et le triomphe de l'impérialisme. Une prophétie sur trois vérifiée ! la proportion n'est point si commune et fait honneur à notre *Vates*. Tout le morceau d'ailleurs lui fait honneur, car il est rempli de beaux vers ; il fait honneur également aux spectateurs, qu'on jugeait dignes d'entendre un long poème aussi sérieux.

Le poème qui suit est également consacré à la louange du Prince Henry, comme si Jonson eût pressenti que le jeune homme devait être enlevé prématurément à l'affection de ses parents, aux espoirs de ses futurs sujets. Il est intitulé : *le Masque d'Obéron, Prince des Fées*[1]. Pour qui a lu la délicieuse féerie de Shakespeare, *le Songe d'une Nuit d'Eté*, le titre indique suffisamment que le sujet en est emprunté à la gracieuse mythologie saxonne. Obéron, mari de la belle Titania, est en effet le roi de ce monde charmant de fées, de lutins, d'elfes et de sylphes, qui du lever de la lune au premier chant du coq folâtre en liberté par toute la « joyeuse Angleterre ». Mais comme il arrive souvent dans la poésie de Shakespeare et des contemporains, les légendes de la mythologie gréco-romaine viennent se mêler aux fables populaires du vieux sol breton. Nous voyons Mercure et Obéron, Diane et Titania, Cupidon et Robin des Bois défiler la main dans la main devant notre imagination amusée, qui sourit de ces anachronismes et de ces disparates. On peut constater dans d'autres œuvres de Jonson cette bonne entente des dieux olympiques avec les génies nationaux ; mais nulle part l'effet n'en est si heureux que dans celui-ci.

1. Le *Masque d'Obéron* a été publié pour la première fois dans le folio de 1616 : il n'y a pas eu de quarto pour les six masques qui suivent. Il est probable, suivant la conjecture de M. Fleay, que Jonson préparait dès ce moment l'édition complète de ses œuvres qui fut retardée de quelques années. Ils figurent tous en bloc dans le S. R. à la date du 20 janvier 1615 : « Certayne Masques at the Court never yet printed : written by Ben Johnson. Licensed to William Stansby. » *Obéron* a été représenté le 1er janvier 1611 : voir lettre du 15 décembre 1610 de sir John More à sir Ralph Winwood (Nichols, II, 372). Cf. Howes. *Stowes Annals*, page 999 ; Cunningham. *Extracts from the Accounts of Revels*, p. VIII, et *Inigo Jones*, 13. Les dates de Gifford et de Fleay sont erronées.

Le sujet peut se résumer en quelques lignes. La scène représente un décor sauvage d'arbres et de rochers, dans l'incertaine lueur du jour finissant ; elle est envahie peu à peu par une troupe de Satyres. Leur chef Silène ne tarde pas à les rejoindre, et leur annonce la venue prochaine d'Obéron. La roche qui fait le fond du tableau s'entr'ouvre alors et découvre un somptueux palais, au seuil duquel deux Sylvains sont endormis Les Satyres les réveillent par une incantation joyeuse, mais les deux obstinés dormeurs les renvoient au second chant du coq. Là-dessus, pour passer le temps, les hommes aux pieds de bouc chantent une jolie ballade à la Lune. Paraît alors Obéron sur son char, traîné par deux ours blancs ; l'un des Sylvains qui l'accompagnent, et ensuite le bonhomme Silène, font du jeune prince et du roi son père un éloge dithyrambique. Enfin les Elfes et les Fées viennent danser leurs rondes gracieuses, accompagnées d'aimables chansons, puis Obéron et ses chevaliers imitent leur exemple, jusqu'à ce que l'astre du matin, Phosphorus, vienne mettre un terme à leurs ébats. Une aussi sèche analyse ne saurait assurément donner une idée de ce joli morceau de poésie : l'invention en pareille matière est peu de chose, l'expression est tout ; ce qui fait le prix de ce petit poème et sa valeur exquise, c'est le détail qui est charmant. Jamais peut-être en dehors de ses comédies, jamais dans le domaine de la poésie pure, Jonson ne s'est maintenu si longtemps à ce niveau de perfection. On peut lire le morceau d'un bout à l'autre, on n'y trouvera rien de mauvais ni de médiocre. La Ballade à la Lune est un petit chef-d'œuvre que Shakespeare n'eût pas désavoué ; le dialogue du début entre les Satyres vaut les plus jolies pages du *Songe*. Tout cela est rempli d'imaginations gracieuses, soutenues de réalité concrète, qui sont tout à fait dans le goût des Grecs et de Théocrite en particulier ; le réalisme du génie saxon et l'élégance du génie hellénique s'y fondent en un mélange savoureux, comme il arrive dans Shakespeare assez fréquemment. Or cette fois Jonson a presque égalé son heureux rival : il lui manque seulement l'oreille musicale, ce don du rythme que l'autre possédait à si haut degré. Malheureusement le défaut de place nous oblige à citer seulement les meilleurs passages. Voici donc le dialogue initial : il est écrit en petits vers brefs et prestes dont on voudrait aussi rendre le mouvement.

(*Le devant de la scène était d'abord tout obscur ; on n'apercevait qu'un roc sombre, avec des arbres derrière, et le décor le plus sauvage qui se pût imaginer ; puis, à un coin du rocher, la lune commençait à poindre au-*

dessus de l'horizon, et comme elle montait, on distinguait à sa lumière un Satyre qui s'avançait, les mains en avant.)

1er SATYRE.

Chromis ! Mnasil ! Nul ne paraît !
Ne voyez-vous pas qui se lève ici ?
Vous avez vu Silène hier, je pense !
Essayons si ce bruit atteindra leurs oreilles !

(Il sonne de son cor et s'imagine d'abord qu'on lui répond, mais il était le jouet d'un écho.)

Ah ! vous vous réveillez enfin ! Arrivez !
Le temps laissé aux jeux est court,
la Lune capricieuse n'attend pas ;
pourquoi donc tardez-vous ainsi ?
Le gobelet de Silène aura brouillé votre cerveau !
Pour sûr ils se sont rendormis ;
ou bien j'aurai été peut-être
dupe d'un vain écho !
Essayons encore !

(Il sonne une autre fois, et, convaincu :)

C'est bien cela !
Vaine Nymphe, je t'en supplie,
sois plus modeste et ne me poursuis pas !
Pas ne suis amoureux de toi, ni de moi-même !

(Il sonne du cor une troisième fois ; un autre Satyre lui répond, qui paraît ensuite.)

Voilà un son qui ne me trompe pas !
Chut ! Je voudrais l'entendre répéter !

(Là-dessus ils accourent de tous les côtés des rochers, sautant, gambadant, avec toutes sortes de gestes et de postures comiques, les uns parlant, les autres écoutant, étonnés. Ils sont au nombre de dix, et parmi eux se trouve Silène, qui est toujours représenté comme leur chef dans leurs assemblées.)

2e SATYRE.

Dis-nous donc merci et tu l'entendras !

3e SATYRE.

Oui, nous serons bientôt plus nombreux.

2e SATYRE.

Voilà Silène !

3e SATYRE.

Et Cercops aussi !

4e SATYRE.

Oui ! eh bien, qu'y a-t-il à faire ?

5e Satyre.

Une nymphe peut-être à séduire ?

4e Satyre.

Si c'est cela, moi, j'en veux deux !

Silène

Soyez plus réservés. Ces nuits
sont consacrées aux fêtes brillantes,
que le Prince des fées, avec ses chevaliers,
doit tenir au clair de la lune.

2e Satyre.

Vont-ils apparaître bientôt ?

3e Satyre.

Verrons-nous le jeune Obéron ?

4e Satyre.

Est-il vraiment ce héros royal,
dont vous nous parlez depuis si longtemps ?

Silène.

Satyres, il remplit de grâce
toutes les saisons, tous les lieux ;
il n'est de beauté qu'en sa face,
et de notre race il est la merveille !
Mercure, l'orateur divin,
et Bacchus, le dieu toujours jeune,
Phébus qui chantait couronné,
et Mars en sa première armure,
ne lui peuvent être comparés :
il est plus charmant que n'est le printemps
au mois de mai ; et ne saurait non plus
dépérir que l'autre durer !

Tous.

Ah ! qu'il se hâte d'arriver !

3e Satyre.

Grand-père, nous ne jouerons plus maintenant
avec Bacchus ; nous ne servirons plus qu'Obéron !

Silène.

Tout ce que vous ferez pour lui,
et plus encore, il le mérite, enfants !

4e Satyre.

Va-t-il nous donner de jolis cadeaux,
pour prendre le cœur des jeunes filles ?

3e Satyre.

Et les faire céder plus promptement ?

Silène.

Assez, petits fripons ! Sachez qu'il fera
plus que vous ne sauriez d'avance rêver !

4e Satyre.

Va-t-il donc nous bâtir de plus vastes cavernes ?

Silène.

Oui, et vous donner des bâtons d'ivoire,
pour quand vous chassez ; et du vin meilleur.....

1er Satyre.

Que n'en fait le dieu de la vigne?

2e Satyre.

Et de riches récompenses en prix pour celui
qui saute le mieux et court le plus vite ?

1er Satyre.

Oui, et dorer nos pieds fourchus ?

3e Satyre.

Saupoudrer de parfums nos têtes ?

1er Satyre.

Et entourer nos jambes crochues
de cercles en écaille avec fermoirs d'argent !

2e Satyre.

Et mettre autour de nos poignets brunis
des bracelets fabriqués par les Fées !

4e Satyre.

Et pour dépiter de leurs mépris les nymphes
farouches, suspendre à nos petites cornes
guirlandes, rubans et jolis bouquets,
frais comme les fleurs qui viennent d'éclore !

1er Satyre.

Et attacher à nos oreilles pointues
ces belles perles que porte Téthys !
Et pour compléter cet ensemble,
ceindre de clochettes nos cuisses poilues,
qui feront un carillon joyeux,
quand nous irons danser sur l'herbe !

3e Satyre.

Plus fort que les pipeaux assourdissants
des dieux Sylvains...

1er SATYRE.

Ou les battements
de nos tambours, lorsque nous escortons Bacchus !

TOUS,

Ah ! pourquoi donc tarde-t-il si longtemps ?

Voici maintenant la petite ballade que les Satyres insolents décochent à la Lune, en attendant le second chant du coq : Shakespeare y aurait mis plus de grâce poétique, mais le rythme en est joli et la familiarité piquante :

Eh bien, Madame la Lune !
Pouvez-vous, rusée, quitter sitôt
le joli garçon que si bien cachez ?
Junon, la sage-femme, vous dira
que ce n'est pas le vrai moyen
de guérir vos pâles couleurs !
Mais peut-être bien que c'est une ruse,
de prendre cet air maladif,
afin qu'il y ait quelques sots
pour parier encore que vous êtes vierge !
Mais votre inconstance détruit les pensées
que voudrait donner votre mine ;
avouez donc, Madame, ce que vous êtes :
ce sera sage et vous pourrez plus librement
goûter certains plaisirs desquels vous vous privez,
et dont nous pourrions avoir notre part.
Les Satyres ont l'apparence rude,
mais ne sont pas toujours à dédaigner.
Aussi bien tout le monde
ne peut pas être Endymion !

Voici enfin quelques-uns des morceaux chantés, qui introduisaient ou accompagnaient les danses. Toute cette fin est particulièrement heureuse ; quelques vers même du discours de Phosphorus sont parmi les plus beaux qu'ait écrits Jonson.

1re FÉE.

Cherchez-vous la majesté pour frapper les regards ?
Dites au monde de faire le pareil !

2e FÉE.

Cherchez-vous la gloire pour étonner les esprits ?
Que vers lui tous les yeux se tournent !

Chœur.

Cherchez-vous la sagesse pour vous inspirer ?
Voilà le feu auquel il faut toucher !

1re Fée.

Cherchez-vous le savoir pour diriger les hommes ?
Fiez-vous à lui sans balancer.

2e Fée.

Cherchez-vous la piété pour vous conduire ?
Vous n'avez qu'à marcher dans ses pas !

Chœur.

Vous trouverez en lui toutes les vertus
qui conviennent aux hommes et conviennent aux rois !

(*Ici les petites Fées exécutent leur danse ; celle-ci terminée, toutes les voix entonnent le chant que voici :*)

Les rites solennels sont bien commencés,
et bien qu'éclairés par la Lune seule,
ils ne sont pas moins beaux que si le Soleil
avait fait son midi à minuit !
Mais cet éclat ne surprend personne,
la Lune l'emprunte à un astre plus grand !
Allons, Prince Obéron,
Allons !
Cette nuit-ci n'est pas comme les autres !

(*Obéron et les Chevaliers dansent le premier pas du masque, qui était suivi de ce chant :*)

Non, non,
il ne faut pas vous arrêter,
vous n'êtes pas fatigués encore,
et notre temps n'est pas à gaspiller !
Les esprits n'oublient pas ainsi
leurs talents de chorégraphie.
Les jambes crochues et les pieds glissants
cherchent les repos, aiment les retards.
Mais vous êtes les fils de l'air,
et ne devez pas l'oublier !

(*Après quoi ils exécutaient leur seconde danse, et étaient de nouveau excités par ce chant :*)

1re Fée.

Pas sitôt, pas sitôt ! en cette nuit bénie,
vous ne voudrez ni ne pourrez vous reposer !

2e Fée.

Si vous attendez un instant,
vous serez surpris par le jour !

1re Fée.

Et ces belles supposeront
que vous méprisez leur beauté,
si vous ne les invitez pas.

2e Fée.

Ou que vous ne valez pas plus
que les grossiers lutins des champs,
toujours fourrés dans l'âtre ou dans la laiterie !

(*Venaient ensuite les Mesures, courantes, gaillardes, etc., jusqu'à ce que Phosphorus, l'étoile du matin, parût pour les appeler ; mais ils étaient d'abord invités à rentrer chez eux par ce chant des Sylvains :*)

Gentils chevaliers,
les nuits ne sont pas infinies :
dites au gracieux Obéron
qu'il est temps pour nous de partir !
Ces créatures brillantes et légères
ont des mouvements si variés,
qu'ils enchanteront nos esprits
s'ils restent ici plus longtemps.

Phosphorus.

C'est l'heure du repos ! Le brillant Phosphorus,
héraut du jour, vous dit de partir, et il faut
lui obéir ! La Lune est pâle et épuisée ; la Nuit ailée
hâte son vol pour fuir la vue du Matin.
Le voilà qui surgit de ses rouges combats,
et qui de sa main empourprée écarte les étoiles !
Moi, je suis la dernière, sa messagère accoutumée ;
j'attends seulement pour vous avertir
de ne pas rester davantage ; et je cède la place,
comme la Nuit et comme vous, au Jour.

(*Ils dansaient alors leur dernier pas pour rentrer dans la machine. L'étoile disparaissait et tout se fermait, aux accents de ce morceau :*)

Il est pourtant bien tôt et c'est avant son heure
que le Matin jaloux paraît à l'horizon ;
et cependant il n'aime pas son lit !
Quelle est donc cette hâte, ô Soleil envieux,
qui te pousse à sortir tes fougueux coursiers,
et à montrer déjà la tête !
Tu crains donc que, séduit par cette nuit si belle,
le monde ingrat souhaite qu'elle dure à jamais !

L'Amour délivré de la Sottise et de l'Ignorance a été donné presque en même temps que le *Masque d'Obéron*, et je saisis cette occasion d'admirer la fertilité d'invention, la variété d'imagination que Jonson a montrées dans toute cette partie de son œuvre. Mais ne pouvant donner que le meilleur, je glisserai rapidement sur ce poème, qui ne compte pas parmi les plus beaux [1].

« Dès que le Roi était assis » et tout le monde « dans l'attente », on entendait « une étrange musique » et l'on voyait paraître un Sphynx dansant, qui traînait derrière soi l'Amour enchaîné. Le dialogue s'engage entre eux aussitôt en petits vers de quatre pieds d'une vive allure : le Sphynx se réjouit d'avoir mis fin au pouvoir de l'Amour et l'Amour se demande avec nous la raison de cette inimitié. Jonson a eu soin de répondre à la question dans ses notes : « Le Sphynx figure l'Ignorance qui est toujours l'ennemi juré de l'Amour et de la Beauté, toujours au guet pour les surprendre. C'est pourquoi l'Antiquité l'a représentée comme ayant la partie supérieure du corps de la femme, la partie inférieure du lion et les ailes de l'aigle, pour montrer son caractère farouche et sa promptitude au mal, quand elle en a le pouvoir ». L'Amour ayant demandé aux spectateurs la permission de conter son histoire, entame un long récit de ses infortunes. Dans l'Extrême Orient, nous dit-il, vivaient onze filles du Matin, toutes belles à souhait. L'aînée était la reine d'Orient et destinée à la couche de Phébus lui-même (lisez : le roi Jacques). C'est pourquoi toutes ces jeunes vierges honoraient le Soleil d'un culte particulier, elles épiaient du plus loin sa venue et regrettaient tellement de ne pas jouir toujours de sa présence qu'elles passaient les nuits à veiller et à pleurer jusqu'à son retour. Elles résolurent enfin, sous la protection de l'Amour, d'entreprendre un grand voyage jusqu'en Occident, où l'on disait que Phébus possédait un palais magnifique, où il soupait tous les soirs avec Oceanus et se reposait jusqu'au jour. Elles se mettent en route et arrivent « dans cette île », c'est-à-dire en Angleterre ; mais elles y sont fort mal reçues par ce Sphynx jaloux.

1. Je place *Love Freed From Folly* après le *Masque d'Obéron* pour conserver l'ordre du folio. Il a peut-être été joué quelques jours plus tôt. MM. Fleay et Brotanek sont d'accord pour le placer aux fêtes de Noël 1610-1611 : impossible de préciser davantage. Voir une lettre de John More à sir Ralph Winwood du 15 décembre 1610 (Nichols, II, 372) : « Yet doth the Prince make but one mask, and the Queen but two, which doth cost Her Majesty but 600 lbs » Le masque du Prince était le *Masque d'Obéron* ; l'autre masque de la Reine était probablement celui des *Douze Mois*.

L'Amour a beau le supplier, s'offrir en holocauste, il s'empare de l'un et des autres, et les enferme dans un horrible dilemme : ou bien renoncer pour jamais à l'amour, ou résoudre l'énigme qu'il leur va proposer. Comme elles ne veulent pas entendre parler du premier, force est bien de recourir au second moyen ; mais l'énigme proposée n'est pas des plus transparentes, comme on va pouvoir en juger :

Sphynx.

D'abord Cupidon, il vous faut chercher
et trouver un monde en dehors du monde ;
où ce qui est fait, c'est l'œil qui le fait ;
et il en est le trésor, la lumière.
Cet œil toujours se meut, mais reste fixe,
et dans ses pouvoirs sont mêlés
deux contraires, que le temps jusqu'ici,
ni le destin n'ont pu concilier.
Pourtant, si vous ne faites pas erreur,
vous trouverez tout cela en un seul...

Le mot, disons-le tout de suite, est « Albion » ; mais le petit dieu malin ne parvient pas à le trouver tout seul ; à vrai dire il patauge lamentablement. Il se fait répéter la question phrase à phrase, propose les réponses les plus saugrenues, et finit par donner, comme on dit, « sa langue aux chiens ». On s'étonnera peut-être qu'un dieu si puissant, « le tyran des hommes et des dieux », se laisse ainsi dérouter par une simple devinette. Jonson, prévoyant l'objection, y a répondu d'avance dans une note victorieuse : « Ceci montre, dit-il, que les propos de l'Amour ne sont pas toujours sérieux, tant qu'il n'a pas reçu l'instruction divine, et qu'il peut courir parfois quelque danger de la part de l'Ignorance et de la Sottise qui sont mère et fille, toute sottise provenant de l'ignorance ».

Le méchant Sphynx triomphe donc ; et il appelle les Folies, ses filles, pour célébrer sa victoire en famille. C'est la première entrée de ballet, l'antimasque. Puis, comme il veut l'entraîner jusqu'à la falaise pour le déchirer en morceaux, et partager « son cœur saignant et cru » parmi sa progéniture, l'Amour tremblant, désespéré, invoque le secours des dames :

Vos yeux n'ont-ils pas le pouvoir, Mesdames,
d'aider l'Amour en pareille occurrence?
Le voulez-vous perdre ainsi? Adieu donc!
Mais songez bien au sort qui vous attend!

Qui vous louera? Qui vous admirera?
Qui vous contera de tendres histoires,
debout auprès du feu? Qui vous apportera
de jolies nouvelles? Qui aurez-vous pour vous chanter
en vers? pour se baigner dedans les flots
de votre sang et pour vous envoyer des rêves délicieux?

Le Sphynx commande qu'on l'emporte, mais sa plainte a été entendue, et par des dames de très haut parage : ce ne sont rien moins que les Muses, qui envoient leurs prêtres à son secours. « Ceci marque, dit-il, le pouvoir de la Sagesse chez les ministres des Muses ; par ce nom sont désignés tous ceux qui ont l'esprit de prophétie et qui peuvent seuls affronter l'Ignorance et la Sottise : ils sont toujours prêts à assister l'Amour dans toute action d'honneur et de vertu et à lui insuffler leur âme. » Les prêtres des Muses, également au nombre de douze, arrivent donc à la rescousse et lui soufflent à l'oreille le mot de l'énigme. L'Amour radieux le proclame aussitôt ; et le Sphynx déconfit, battu de l'oiseau, s'en va l'oreille basse, avec ses enfants humiliés. Ils sont remplacés par les Grâces, qui viennent couronner le jeune Cupidon et le louer de son triomphe.

Une couronne, une couronne, pour l'Amour à la tête blonde !
car sans son heureux esprit,
toute beauté de corps et de visage serait morte,
et nous serions mortes avec !
Que sont en effet toutes les Grâces,
sans la beauté du visage et du corps ?
Amour, reçois donc la juste récompense
que les Grâces t'ont préparée !

Puis viennent les danses des Masquers (ce sont les Prêtres), entremêlées de chants : ces morceaux de poésie qui s'adaptaient peut-être à des airs charmants, n'ont pas en soi de bien rares mérites : la pensée en est assez banale, et l'on peut en dire autant de l'expression. Mais ils ne sont pas dépourvus de grâce et dépassent en somme le niveau ordinaire des livrets d'opéra ou de cantate. Voici comme exemple la fin du masque :

Chœur.

Quelle juste excuse aurait eue le Temps,
pour reposer aujourd'hui ses membre fatigués,
et pour s'asseoir enfin sans qu'on puisse rien dire,
puisque tous les esprits sont heureux !
Mais il est si avide à dévorer les siens,

et tout ce qu'il produit,
qu'il détruit à chaque minute
un objet du plus haut prix.
Ceci pourtant est sauvé de sa rage,
et ne mourra point avec les années ;
car la Beauté possède une gloire éternelle,
et retourne au Ciel, d'où elle vient !

Nous retrouvons encore le jeune Cupidon dans le masque qui suit immédiatement celui-là. L'amour n'est-il pas la principale affaire de toute société et surtout d'une cour ? Il est donc tout naturel que le petit archer de l'Olympe soit le dieu favori d'une assemblée d'hommes riches et de femmes désœuvrées. Cependant il n'apparaît ici que dans la seconde partie du morceau, qui est de beaucoup la plus courte. L'*Amour Rétabli* est en effet plutôt un masque burlesque, où le poète a donné carrière à son goût pour la satire et où le côté poétique est un peu sacrifié. Ce n'est point à dire qu'il soit ennuyeux ou médiocre ; au contraire, c'est même en son genre une des inventions les plus réussies de Jonson. Mais s'il est intéressant en soi, il constitue en outre un document très curieux sur ce genre de fêtes et nous permet d'en évoquer d'une manière plus précise la physionomie générale. Après avoir contemplé les masques de la salle, nous allons passer derrière le rideau, dans les coulisses, et les regarder pour ainsi dire à l'envers ; nous verrons ce que font les spectateurs et ce que couvre la splendeur de ces brillants divertissements [1].

1. Publié pour la première fois dans le folio de 1616 sous le titre suivant : « *Love Restored*. In a Masque at Court, by Gentlemen the Kings Servants ». La date de la pièce est très controversée. Nichols y voit contre l'évidence un des Masques de la Reine donnés en 1610-1611, dont il est question dans la lettre de John More citée plus haut. M. Fleay fait à ce sujet diverses hypothèses (*Hist. of the Stage*, p. 182 ; *B. Chron.*, II, 7-8), qui le reportent à 1613-4 et qui ne résistent pas à l'examen : voir la critique qu'en a faite M. Brotanek (pp. 346-8). Diverses allusions dans la parabase, à Coryat (*Crudities*, S. R. juin 1611), au « Christmas Cutpurse » (Cf. *C. S. P. D.* 1611-1618, p. 104), permettent de fixer la date au 6 janvier 1612. Nous savons en effet qu'il y eut un masque pour le Jour des Rois : cf. Cunningham. *Extracts*, etc., p. 211 : « Twelfe Night. The princes Mask performed by gentelmen of his High... » (Cf. *C. S. P. D.* 1611 dec. 28 et 1612 jan. 30. Warrants for the charges of a Masque performed at Xmas.) Pourquoi ne serait-ce pas *Love Restored ?* La date indiquée aurait l'avantage de conserver l'ordre du folio, au lieu de le bouleverser comme fait M. Fleay. Jonson devait savoir mieux qu'un autre à quoi s'en tenir sur la succession de ses œuvres. S'il n'a pas pris part aux fêtes du mariage d'Elisabeth (fév. 1613), c'est qu'il était en France à ce moment : il était rentré avant la fin de l'année.

L'auteur suppose que nous sommes sur la scène même où doit se jouer le masque. Le Roi et la Cour sont installés ; ils attendent, et le malheureux Masquerado, qui est comme le directeur des fêtes, s'arrache les cheveux de désespoir : les musiciens lui ont fait faux-bond au dernier moment, et l'acteur qui devait représenter Cupidon se trouve enroué. Que faire? Il espère pourtant que ce dernier pourra jouer quand même, et vient s'excuser d'avance auprès du Roi, quand survient Plutus, le dieu de la Richesse, qui a revêtu l'apparence du dieu de l'Amour : ce n'est pas la première fois sans doute qu'il prend ce déguisement, et peut-être a-t-il remporté déjà sous ce costume plus de succès que son jeune rival. On le prend d'abord pour l'acteur, mais il déclare être le dieu lui-même, et venir se venger de toutes les sottises que lui prêtent les mortels audacieux. Arrive alors Robin Goodfellow, le lutin favori de la « vieille Angleterre », celui que Shakespeare appelle Puck, « celui qui balaie le foyer et nettoie la maison, tamise les cendres pour les servantes et fait tout leur ouvrage, tandis qu'elles jouent à la main chaude ». Ce jovial esprit était venu de très loin pour voir le masque, et on lui dit qu'il n'aura pas lieu ! C'est jouer de malheur, car non seulement il a fait une longue route, mais il a eu toutes les peines du monde à pénétrer jusque-là ! Il nous raconte, en effet, toutes ses mésaventures, toutes les ruses qu'il a successivement imaginées, mais sans succès, pour entrer dans la salle ; et ce récit, très amusant, très pittoresque, est véritablement le « clou » de la pièce. C'est une sorte de « parabase », remplie de plaisanteries et de traits satiriques, qui n'ont pas tous perdu leur pointe. En tout cas c'est une peinture fort curieuse des alentours de la fête ; et nous n'hésitons pas à le donner en entier.

Robin. — Je voudrais bien que vous me laissiez conter quelques-uns de mes hauts faits ; mais, ma foi ! je n'y compte guère : vous m'accueillez si mal !

Plutus. — Monsieur, il n'y a point de place ici ni pour eux ni pour vous ! Votre rudesse bon enfant doit aller chercher une autre sphère où se faire admettre.

Robin. — C'est bien ce que m'a dit là-bas votre portier engoncé, quoique ce fût en moins bons termes ! Son vigoureux bâton exprimait la même idée en somme : je suis sûr qu'il concluait à une fin de non-recevoir ; et c'est pourquoi j'ai grimpé par-dessus la muraille pour passer par la Cour au Bois, et de là sur la Terrasse ; mais là j'ai trouvé les chênes de garde, encore plus implacables ; l'un d'eux, comme je m'appuyais sur son bras, me fit glisser tout du long et me déposa par terre, comme si j'eusse été un simple gland ! Heureusement qu'il n'y avait point de truie dans le verger, sans quoi

j'eusse été dévoré ! Alors j'en entendis qui parlaient du chemin des charpentiers, et j'essayai de ce côté-là. Mais ces coquins d'hommes des bois m'ont fait tomber sur la tête une trappe énorme : si je n'avais pas été un pur esprit, j'étais écrabouillé ! Tout de même, je le confesse, je ne suis point de ces esprits subtils qui peuvent se glisser par un trou de serrure ou par le carreau fêlé d'une fenêtre : il faut que j'entre par la porte, et même j'ai songé un moment à une malle ; mais je n'ai point voulu singer ce parfait crétin de Coryat et faire avec lui une paire d'ânes ! Alors j'ai pris un autre moyen : j'ai regardé les gens devant qui les portes s'ouvraient plus facilement, afin d'emprunter leur forme pour entrer. D'abord je me présentai avec autorité, disant que j'étais ingénieur, attaché à la mécanique Là-dessus on me demanda si j'étais l'ours combattant de l'année d'avant, et l'on me dit en se moquant que les machines étaient pour l'instant remisées. Alors j'ai pris la figure d'une vieille habilleuse, mais nul des Masquers ne daigna me remarquer : le but était hors de ma portée. J'ai fait semblant d'être un musicien, mais je n'ai pu montrer mon instrument ; et partant point d'accord possible. Il ne me restait donc plus qu'un moyen : me transformer en un de ces gens de Blackfriars, les marchands de plumes, et sous ce déguisement je leur dis : « Il faut absolument que j'entre ! Ouvrez-moi ! » Mais ils me traitèrent aussi légèrement que si j'eusse été une de mes plumes. Ils se demandaient comment on pouvait être puritain et exercer un métier pareil, aussi vain ! Je leur répondais : « Nous sommes tous masquers, chacun notre tour ! » Mais ils donnèrent mille nasardes à mon hypocrisie et laissèrent passer un faquin qui apportait des provisions pour des dames de la campagne, lesquelles attendaient depuis sept heures du matin et mouraient de faim, disait-il ! Combien je fus navré de m'être ainsi laissé devancer, de ne m'être pas avisé d'un rôle qui m'allait si bien ! Je songeai tout de même à en essayer ; mais avant que j'aie pu rassembler les accessoires nécessaires, alarme nouvelle ! Il paraît que plusieurs de ces sacrées capricieuses en ont trop pris : quelqu'un qui se trouvait sous l'escalier montre qu'on lui a arrosé la tête abondamment ! Un autre sort en se plaignant d'avoir reçu dans les yeux une cataracte tandis qu'il regardait le ciel ! Il faut donc renoncer à ce moyen-là. A ce moment je vois entrer deux ou trois bourgeoises : leur vue m'excite grandement à en revêtir le personnage. Aussitôt dit, aussitôt fait ! mais voilà qu'un de ces marauds porte la main sur mes habits et tâtonne partout aussi légèrement que le coupe-bourse de Noël ! Il pensait pouvoir tout se permettre, parce que je n'avais point de mari avec moi pour entendre mes cris ! Aussi je fus bien aise de me dépouiller de cette forme-là pour me débarrasser de son ardeur bouillante !.. J'ai inventé cinquante autres tours, mais tous ont eu même fortune ! J'ai offert de l'argent aussi, mais je n'ai pu le faire si secrètement qu'on l'osât prendre, « à cause de l'exemple ». Enfin voilà une bande d'étrangers qui se présente à la porte : avec eux, me dis-je, je suis sûr d'entrer ! Mais avant que j'aie pu me mêler à leur troupe, ils sont déjà dedans, et moi, je demeure dehors, faute d'interprète ! Je veux alors me servir d'interprète à moi-même et je m'adresse à un de ces colosses ; mais on me répond que je sais assez d'anglais pour me procurer un lit, et toutes ces statues de viande d'éclater de rire ! Jamais, non, jamais, je n'ai

tant regretté de n'avoir pas au bout d'un crochet un beau morceau de viande pour servir d'appât à trois ou quatre de ces grandes bouches ! En désespoir de cause, comme toutes mes inventions, tous mes déguisements échouaient, je m'en retournai prendre cette forme où vous me voyez, la mienne, avec mon balai et ma chandelle, et je suis arrivé, plein d'aplomb, en disant que je faisais partie de la fête. Sur ce, bien qu'ils n'aient pas beaucoup d'esprit, tout de même, comme on pouvait en avoir un peu besoin ce soir à leur insu, ils ont décidé de me laisser passer : mais vous voyez, ça ne sert à rien !

Là-dessus, Plutus, le faux Cupidon, s'échauffe ; il prend texte de tant d'horreurs pour blâmer ces jeux dispendieux et fait l'éloge des amusements du bon vieux temps, auxquels se livraient les compères et les commères, sans quitter le coin de leur feu ! Il veut apparemment qu'on ne découvre pas son identité, qu'on ne puisse le soupçonner d'être le dieu de la Richesse ; mais il ne réussit pas à donner le change à tout le monde. Le subtil Robin l'a tout de suite percé à jour : il a reconnu le dieu de l'Argent, qui se fait bien venir partout sous l'aspect du dieu de l'Amour, tandis que le malheureux Cupidon a perdu tout pouvoir !

Non, non, ce n'est pas lui ! ni non plus son frère Anti-Cupidon, l'Amour vertueux, quoiqu'il veuille s'en donner l'air avec ses phrases et ses mines ! C'est Plutus l'imposteur, le dieu de l'Argent, qui a volé les insignes d'Amour et qui sous cette forme empruntée régit le monde, faisant les amitiés, les contrats, les mariages et presque jusqu'aux religions ! C'est lui qui accapare et retient tout ce qui touche de plus près à l'homme, et il usurpe en cet âge de l'or toutes les fonctions qu'Amour lui-même accomplissait au temps de l'Age d'Or. C'est lui qui prétend unir les royaumes, maintenir le commerce, disposer des honneurs, distribuer places et dignités ; et dans le pays même où le nom d'Amour ne saurait être effacé, il a su néanmoins obtenir sur lui l'avantage, grâce au proverbe : « Ni pour amour, ni pour argent ! » Et voici par sa tyrannie l'Amour confiné dans une région glacée, où il est emmitouflé de fourrures comme un Moscovite et presque mourant de froid. L'autre cependant, sous cette forme dérobée, avec ces armes volées, s'en va partout comme s'il avait pouvoir d'imposer des bornes et de donner des lois à la Destinée ! C'est vous, mortels, qui êtes sots de l'adorer ainsi, et tout cela est de votre faute ; car, si vous aviez quelque sagesse, il ne serait point dieu ! Il serait à pourrir dans la tombe avec les malheureux dont il se fit l'esclave ! Vous n'avez qu'à le mépriser, et il ira les rejoindre ! Allons, suivez moi ! Je vais vous conduire en un lieu où vous trouverez l'Amour ; et par l'effet de cette Majesté qui projette à travers tout cet hémisphère des rayons si chauds et si clairs, nous verrons fondre ses chaînes de glace et se dissiper les ténèbres qui l'environnent ! Alors, en dépit de ce Mammon insolent et barbare, vous pourrez poursuivre vos jeux ; et les solennités de cette nuit s'accompliront, sans que l'on ait à compter avec cette idole terrestre !

Toute cette première partie n'est pas, à proprement parler, l'antimasque, puisqu'elle ne comporte pas de danses, mais elle en tient la place. La seconde partie, qui est d'ailleurs beaucoup plus courte, est d'un ton différent. Elle représente le triomphe ou plutôt la restauration du vrai Cupidon. Il paraît sur son char, entouré des Masquers au nombre de dix ; et il adresse à son sosie vaincu un petit discours en vers assez joli, pour le rappeler à l'humilité qui convient. Puis les Masquers se mettent à danser et à chanter comme à l'ordinaire. Les vers roulent toujours à peu près sur le même thème, assez banal : ils n'ont pas d'ailleurs grande importance. Ce qui fait véritablement l'intérêt de ce masque, c'est ce que j'ai appelé la *parabase*, d'une invention vraiment originale et remplie de détails amusants.

Le *Masque Irlandais* nous transporte des régions de l'allégorie et de la fantaisie à la réalité contemporaine ; car il a pour principaux personnages « quelques sujets irlandais de Sa Majesté » avec leurs domestiques, c'est-à-dire quelques gentilshommes déguisés en seigneurs irlandais et quelques acteurs affublés du costume — et du jargon — de la verte Erin. Ceci nous change et nous repose un peu de toute cette mythologie qui finit par lasser. En revanche nous y retrouvons l'éloge du roi Jacques, qui nous est rarement épargné, mais il est traité de façon si originale, qu'il en est tout renouvelé [1]. Il faut avouer d'ailleurs qu'il ne présente guère qu'un intérêt de contraste : il est en soi assez plat.

On voit d'abord paraître un malheureux bourgeois qui traverse en courant la scène, avec quatre valets à ses trousses : ce sont nos

1. Le *Masque Irlandais* a été publié pour la première fois dans le folio de 1616. Le poète n'indique pas, et pour cause, à quelle occasion il a été donné : il devait célébrer le triste mariage de Somerset avec la trop fameuse lady Essex, qui depuis... Londres alors célébrait ses vertus ! Le *Challenge at Tilt*, dont on parlera plus loin, faisait partie des mêmes fêtes. Le mariage eut lieu le 26 décembre, et l'on donna le Masque de Campion ce jour-là ; le lendemain, lundi 27, eut lieu la première partie du Cartel (*running of the ring*). Le *Masque Irlandais* serait du surlendemain 29 et la seconde partie du *Challenge* est datée du 1er janvier (Cf. Howes, *Stowes Annals*, 1616, p. 1005). Voir aussi Lettre de Chamberlain à Alice Carleton du 30 décembre 1613 (Nichols, II, 725 ; C. S. P. D. James I, LXXV, 53). Le *Masque Irlandais*, un des moins bons de Jonson, eut cependant du succès, et il fut répété une seconde fois, le lundi suivant 3 janvier (et non le 10). Voir lettre de Chamberlain à Dudley Carleton du 5 janvier : « The masque is repeated, though it is ill-timed, being in mimicry of the Irish and likely to exasperate them. » (Nich. II, 733 ; C. S. P. D. Vol. LXXVI, 2.)

Irlandais. On reconnaîtrait leur nationalité rien qu'aux prénoms dont ils s'interpellent ; mais on la reconnaît mieux encore à ce qu'ils disent. Non seulement ils ont le jargon irlandais, que le poète essaie tant bien que mal de reproduire en défigurant l'orthographe des mots, ils ont aussi les qualités et les défauts qu'on prête d'ordinaire à leurs compatriotes, la loquacité, l'exubérance, le contentement de soi, la vanité, avec l'amabilité un peu superficielle et volontiers familière qui les distingue des Anglais. Il semble, d'après leurs propos, qu'on ne les a pas admis tout d'abord auprès du roi sur leur bonne mine : on les a tracassés de questions, battus même, et ils s'en indignent ! Mais ils sont arrivés à leur fin de façon ou d'autre, et les voici devant « leur Chaques ». Ce qu'ils disent n'a pas grand intérêt, pour nous du moins : il y a là bien des plaisanteries, des allusions dont le sel s'est évaporé, mais on voit cependant que le caractère irlandais, ou l'idée que s'en font leurs voisins, n'a pas beaucoup changé depuis trois siècles. Après avoir beaucoup parlé pour ne rien dire, ils esquissaient quelques pas de ballet plus ou moins drôles, avec accompagnement de *bagpipe* « et autre rude musique », puis ils chantaient un morceau qui ne nous a pas été conservé, peut-être un de leurs airs nationaux. Tout cela constituait l'antimasque ; mais à ce moment entraient les maîtres des valets « drapés de manteaux irlandais », et ils exécutaient « avec accompagnement de harpe » une danse solennelle : c'était le masque proprement dit. Puis, comme ils se retiraient (sans avoir prononcé une parole), les valets se disposaient à recommencer leurs ébats burlesques, lorsque survenait « un gentilhomme bien élevé de leur nation » qui mettait un terme à leur impertinence. Il avait amené avec lui un « vieux Barde » (autre spécialité du pays) et l'invitait à faire quelque prophétie nouvelle sur le grand monarque, qui avait mis fin aux querelles de deux nations-sœurs. Alors le barde entamait un morceau plein de loyalisme, où il célébrait les magiques effets de la seule « Présence ».

Humiliez à la fois vos têtes et vos cœurs !
    l'obéissance n'admet nul partage :
il suffit de rester un peu sous son regard,
    et vous vous sentirez bientôt changés !
Il en est peu qui savent quelle source vive
    fait jaillir la présence du Roi !
C'est fait maintenant : laissez tomber votre dépouille,
    et paraissez dans votre renouveau !

En effet, durant ce morceau, les Masquers laissaient tomber leurs manteaux, et comme de somptueux papillons sortant de leur chrysalide, ils apparaissaient dans de riches déguisements. C'étaient encore de nouvelles danses, cette fois probablement avec les dames ; et tout se terminait par ce chant du vieux barde, où il y a de la poésie sous une apparence un peu gauche :

C'est ainsi que le Soleil brise les rudes chaînes
où le dur hiver enserrait les veines de la Terre ;
ainsi grandit le fleuve et le ruisseau précieux,
qui naguère était tenu dans des liens de glace.
Les arbres nus reprennent leurs têtes crépelées,
les plus laides prairies leurs habits de couleur,
et tout retrouve la vigueur, la jeunesse et la vie,
rien qu'à recevoir sa lumière !

Cet ennuyeux divertissement se trouve précédé dans l'édition ordinaire d'un fort joli Cartel ou Tournoi, qui faisait partie des mêmes fêtes. Jonson l'a intitulé, sans préciser davantage : *A Challenge at Tilt at a Marriage*. Il se composait de deux parties, d'importance à peu près égale et étroitement liées entre elles, dont l'une était jouée « le lendemain du mariage » et l'autre quelques jours plus tard. Le poète fait entrer en scène deux Cupidons qui se battent. Chacun porte les couleurs d'un des nouveaux mariés ; l'un appartient au mari, l'autre est le page de la dame. L'objet de leur dispute est de savoir quel est des deux le véritable amour ; chacun soutient que l'autre est un imposteur, et nous les entendons revendiquer leurs droits dans un dialogue très vif et gracieux.

1er Cupidon. — Méfiez-vous, jeunes filles, de cet imposteur, et vous, Mesdames prenez garde pour vos fillettes et vos nièces : il y a un faux Cupidon qui va par le monde ! C'est moi qui suis le vrai, bien que, pour faire honneur à ces cérémonies joyeuses, j'aie consenti à dissimuler, sinon à dépouiller entièrement, ma divinité, pour suivre sous un habit de domestique celui qui était hier l'heureux fiancé, dans l'accomplissement de ses noces, et rendre ainsi toutes ses actions plus aimables et gracieuses.

2e Cupidon. – C'est mon histoire qu'il vous conte là, c'est mon histoire ! Tout ce qu'il dit, c'est moi qui l'ai fait pour la fiancée ! C'est moi qui suis le véritable Amour ! Cette tournure et ces armes, il les a usurpées par je ne sais quel pouvoir illégitime, ne le voyez-vous pas ? Est-ce que je ne ressemble pas plus que lui à Cupidon ? N'ai-je pas plus l'air d'un enfant ? Voyons, Mesdames, n'en est-il point parmi vous qui ait un portrait de moi dans son sein ? Est-ce que la ressemblance d'Amour est bannie de vos poitrines ?

Sûrement ce sont ces habits qui vous empêchent de me reconnaître ! Si j'étais tout nu, vous ne vous y tromperiez pas. Quoi ! Pas une trace d'amour ne reste ici dans un vieux cœur ! Hélas ! que vais-je faire ?

Ce qui suit est meilleur encore ; sans doute le poète s'inspire largement de l'antiquité alexandrine, mais l'adaptation est assez heureuse et une imitation aussi libre « n'a rien d'un esclavage » ; c'est une appropriation par droit du plus fort.

1er Cupidon. — Voilà mon petit sosie devenu furieux !

2e Cupidon. — Puis-je faire autrement ? On deviendrait une Furie à voir ton impudence ! N'était-ce pas moi, hier soir, qui accompagnais la jeune épousée dans la chambre nuptiale et qui, pour l'arrivée du fiancé, fis d'elle le trône même de la beauté ? N'avais-je pas allumé ses yeux à mes torches et planté sur ses joues les roses de ma mère ; ses sourcils recourbés n'avaient-ils pas la forme de mon arc, d'où ses regards prêts à partir ressemblaient à mes flèches ? N'avais-je pas fait mûrir sur ses lèvres des baisers que Mercure aurait pu cueillir et mis dans sa bouche un langage plus éloquent encore que le sien ? Et la ceinture autour de sa taille, qu'il devait dénouer, n'était-ce point celle de ma mère, dont la trame est faite des joies et délices d'Amour ?

1er Cupidon. — Et n'est-ce pas moi qui ai amené l'époux rougissant à venir savourer ces joies ? qui lui ai fait tenir tout retard pour un tourment ? N'ai-je pas pénétré en lui comme un trait de flamme et égalé ses grâces à ses désirs ? Sa beauté n'était-elle pas assez puissante pour maintenir la nuit en lutte avec le jour ? assez éclatante pour qu'on ne désirât plus revoir le matin ? Y avait-il une boucle de sa chevelure où je ne me fusse joué, un seul de ces frisons qui n'eût pu servir de bague à Junon même ? Il se déshabilla, et c'était l'Amour qui s'armait ! Chacun de ses baisers, c'était une charge, le moindre frôlement, une attaque ! Mais ses paroles ! N'y voyait-on pas les plumes de mes ailes ? Ne les entendait-on pas chanter aux oreilles comme des flèches à la pointe d'or ?

Là-dessus, pour terminer une discussion qui s'éternise et qui risque de n'aboutir point, il lui jette à la face un cartel : ils viendront tous les deux avec chacun dix chevaliers, mesurer leur droit à leur valeur ; et l'on verra par l'issue de cette lutte courtoise « quel est le véritable fils de Mars et de Vénus ».

Nous voici maintenant dans le champ-clos. « Celui qui tout à l'heure était appelé le second Cupidon arrivait cette fois le premier » et changeait par conséquent de numéro. Il était escorté de dix chevaliers portant les couleurs de la nouvelle épouse ; et descendant de son char, il adressait un beau discours aux dames, pensant les réjouir de sa venue. Mais elles lui faisaient apparemment grise mine, car ayant commencé par des flatteries, il terminait par des menaces.

Maintenant, Mesdames, vos regards vont de nouveau s'égayer de la vue de l'Amour ; et l'on verra reparaître le sourire du Printemps sur vos visages qui, sans moi, devaient avoir une hivernale tristesse. Vous me voyez donc, non plus en laquais, mais en champion, et sous ma véritable figure, comme quand je régnais et folâtrais dans vos pensées, chatouillant vos jolies oreilles du bout de mon aile et disposant de petits bouchons de paille autour de vos cœurs pour y allumer ces grands feux de joie qu'on voyait flamber dans vos yeux ; je m'ébattais dans vos veines comme un poisson dans l'eau, et je courbais vos roides guimpes sous le joug de mon arc ; ou bien, si elles ne voulaient ployer, je fouettais de la corde de mon arc tous ces vertugadins rebelles, qui par peur de mon indignation remontaient jusque dans les corsages — ils étaient si plats ! Quoi donc ! le nom de Cupidon n'a sur vous aucun pouvoir ! J'ai perdu toute réputation en mettant de côté ma divinité ? Parce que je me suis montré en page à cette solennité, voulant modestement servir l'une de vous pour faire honneur à toutes, me voilà perdu d'honneur auprès des autres ! tellement démonétisé que le premier charlatan venu, qui pourra se payer une paire d'ailes et un carquois, est mis en balance avec moi et me vient disputer la suprématie ! Eh bien ! je m'en vais vous châtier, Mesdames ! N'en doutez pas, vous ressentirez mon déplaisir pour cette conduite, et vous éprouverez ma puissance ! Ne croyez plus trouver accès auprès de moi comme jadis : il y aura toujours entre vous et moi quatre galeries, six chambres et dix portes bien closes, dont vous n'aurez point la clef ; quand je sortirai, vous me supplierez et je ne vous entendrai point; vous vous mettrez à genoux et je ne vous verrai point ; je passerai mon chemin, raide comme un homme d'affaires, et je n'aurai pas de maître des requêtes pour examiner vos placets. Non, il n'est pas de mortel, voulant se faire une gravité d'homme d'Etat, qui prenne un air plus hautain que je ne ferai avec vous. Croyez-moi.. ... Mais qu'est ceci ?

Survenait alors avec sa troupe l'autre Cupidon qui essayait, mais en vain, d'exhorter son rival à la sagesse, à la prudence, lui montrant qu'il avait dans sa suite autant d'allégories vaillantes à lui opposer : « la jeunesse, l'audace et la faveur, qui valent bien le printemps, la beauté, la gaieté ; Mercure aussi, dont la puissance ne le cède pas à la persuasion », etc. Le premier restait intraitable : plutôt que de se rétracter, il aurait consenti « à être déchiré par les Harpies, à épouser une des Furies, à rentrer dans le Chaos, à dissoudre l'harmonie de la nature ! » Devant une obstination pareille, il n'y avait plus rien à dire, et l'on en venait aux mains. C'est ici qu'avait lieu le Tournoi qui était l'occasion de toutes ces inventions mythologiques. Mais il était prévu qu'il resterait indécis, car un nouveau personnage faisait à ce moment son apparition, qui répondait au nom d'Hymen. Il avait pour mission de réconcilier les deux adversaires ; il leur montrait qu'il y a des combats qui conviennent

mieux à l'amour « où les lèvres se rencontrent et non les lances, ou s'entre-choquent les baisers et non les épées » ; il leur expliquait enfin par suite de quelles circonstances ils avaient droit tous deux au titre qu'ils revendiquaient. Le véritable amour ne peut vivre et prospérer tout seul ; il a besoin de réciprocité, de retour ; et c'est pourquoi Vénus lui a donné ce frère, Antéros. Il se livre entre eux une lutte courtoise, pour savoir qui aime davantage, et c'est cette lutte que nous admirons dans les deux nouveaux mariés. Puisse-t-on voir toujours un si bel accord ! ajoute-t-il, et les deux Cupidons répondent : « Amen ». Mais le vieux Chronos rit dans sa barbe !

Dans les deux derniers masques que nous avons étudiés, l'antimasque avait une importance considérable ; elle n'est pas moindre dans celui-ci. Le titre dès l'abord pique notre curiosité, *Mercure vengé des Alchimistes* ; et l'idée en est assez heureuse [1]. On souhaiterait seulement qu'elle eût été mise en œuvre d'une main un peu plus légère.

Tout repose sur un calembour, sur une assimilation, d'ailleurs justifiée, entre Mercure, le dieu des médecins, des commerçants, et des voleurs, et le métal fluide et précieux qui porte son nom. Nous nous trouvons d'abord dans le laboratoire d'un alchimiste, ce qui était alors un décor nouveau. Vulcain est plongé dans la lecture d'énormes folios, tandis qu'un cyclope chante en soignant le feu. Brusquement, par l'orifice de l'un des fourneaux, paraît la tête de Mercure, puis son corps tout entier ; il s'échappe de sa prison et se met à courir par la chambre, tandis que Vulcain le supplie à grands cris de ne pas s'enfuir et court chercher quelques confrères pour l'aider à le rattraper. Resté seul, Mercure en profite pour adresser au public un grand monologue et exhaler ses plaintes.

Est-il ici quelque cœur tendre pour sauver Mercure et le délivrer ? N'y a-t-il pas dans la salle une vieille dame avec une ride où je me pourrais cacher ? Je

1. Il a paru pour la première fois dans le folio de 1616 ; la date n'y est pas indiquée. Etant donnée sa place dans le volume, on peut conclure qu'il a été représenté pour le Jour des Rois en 1615 (Cf. lettres de Chamberlain des 5 et 12 janvier 1615, Nichols, III, 27 et 38 ; C. S. P. D. 1611-1618, p. 269) : il fut donné de nouveau le 8. Si la lettre de Chamberlain, du 1er décembre 1614 à Carleton), se rapporte à ce masque-ci, il dut coûter gros à Jacques : « In spite of poverty, dit celui-ci, a masque is preparing towards which the king gives 1500 lbs The principal motive for it is said to be the gracing of young Villiers » (le futur Buckingham).

pourrais me loger maintenant dans la poche d'une servante, dans un gant, dans n'importe quel trou ! Parmi tant de vertugadins, n'en est-il pas de généreux, de pitoyable, qui me veuille recevoir ? N'importe où ! Je me tiendrai bien tranquille pour échapper à ce philosophe cagneux, le vieux Smug de Lemnos, et à sa famille de ramoneurs ! M'aurait-il enfin donné le temps de me reposer ? Ah ! la diversité des tourments que j'ai endurés dans ce royaume des Cyclopes ! les pires raffinements des tyrans restent au-dessous ! Tous les gens de la maison se sont faits alchimistes depuis que leur métier d'armuriers ne va plus, rien que pour se tenir dans le feu pendant cet hiver ! Car du diable s'ils connaissent un seul secret, sauf de consumer du charbon et de consommer de l'eau de-vie ! Cependant, sous les noms spécieux de Geber, d'Arnold, de Lully, de Bombast de Hohenheim, ils prétendent commettre des miracles d'art et des trahisons envers la Nature ! Comme si on pouvait tirer d'un fourneau le titre glorieux de philosophe, ils trompent la curieuse et crédule nation des chaudronniers d'un bout du monde à l'autre, et font de Mercure leur instrument ! Cru ou sublimé, précipité ou onctueux, mâle ou femelle et même hermaphrodite, tous les noms qu'il leur plaît, ils me les donnent ! C'est moi qui suis tout cela ! Je suis tour à tour rongé, exalté, sublimé, réduit, ramené, filtré, lavé, essuyé ! Avec leurs sels et leurs soufres, leurs huiles et leurs tartres, leurs saumures et leurs vinaigres, vous avez un Mercure conservé, salé, fumé, séché, saupoudré, pimenté ; jamais hareng, huître ni concombre n'aura subi tourments pareils ! Toute ma vie chez eux n'aura été qu'une torture continue : un deux, trois, quatre, cinq fois par heure, ils m'ont fait danser la ronde philosophale, comme un chien à la roue ou un singe dans un cerceau ! En fait je suis leur tourne-broche, car s'ils peuvent flairer et manger du rôti, ce n'est qu'en mon nom ! Je suis toujours le billet de crédit qui leur vaut le vivre et le couvert ! C'est par moi qu'ils ont pu se glisser dans un coin de la Cour où ils viennent, en vrais requins affamés, chercher en bas leur pâture et leurrer vos officiers inférieurs en leur promettant des montagnes en récompense d'un peu de viande, et tout cela sous ma caution ! Il y a à la dépense un pauvre page à qui ils ont obstinément persuadé qu'il serait l'été prochain médecin ordinaire de la Livrée : ils lui donneront une certaine quantité de quintessence, qui lui servira à guérir les engelures ou la gangrène du mollet, à enlever les pustules du nez : et c'est Mercure qui est engagé pour cela ! Un petit garçon de la relaverie soustrait le charbon dont ils ont besoin, et on lui dit qu'il peut dormir tranquille, qu'il trouvera un jour en récompense un morceau de la pierre philosophale sous son traversin. Pour ce jour-là aussi je dois remettre à la laiterie autant de tonneaux d'*aurum potabile*, qu'on leur aura d'ici là délivré de paniers de victuailles !..... Aussi les marauds voient-ils avec joie leur loyer de vie s'allonger (jusqu'à 999 ans, disent certains), surtout ceux de la cuisine : ils auront le chaudron de Médée, où ils pourront se plonger quand ils voudront, et d'où ils sortiront renouvelés comme un serpent qui a fait peau neuve. Mais tout cela n'est rien : ce sont chétifs contrats, qui se passent, comme je l'ai dit, dans le sous-sol ; mais ici en haut, on promet la beauté perpétuelle (entendez-vous, Mesdames ?) : la santé, la richesse, l'honneur, l'immortalité tout cela pour eux n'est qu'une bagatelle ! Ils vous calcineront une grave

matrone, qui pourrait être gouvernante des filles d'honneur, et elle ressortira du four jeune et vierge, comme un phénix de ses cendres ! Ils vous étendront sur les charbons un vieux courtisan, comme une saucisse ou un hareng sauret, et quand il aura suffisamment bouilli, ils prendront un soufflet pour lui mettre une âme ; et l'on verra ce centenaire se trémousser et danser la gaillarde ! Ils font couramment profession de pouvoir fondre tous les vieux pécheurs des faubourgs et les métamorphoser tous les six mois en verts galants, de réparer à neuf les virginités endommagées, etc. ! Et, tenez ! les voici qui se rassemblent et qui rangent leurs forces en bataille contre moi. Que le Génie de ce lieu me protège ! O Majesté qui êtes à la fois le Soleil et le Jupiter de cette sphère, Mercure vous invoque contre la gent enfumée que voici : car c'est votre faveur seule qui me réchauffe et me ranime !

Là-dessus Vulcain revient avec une troupe dépenaillée d'Alchimistes ; et ils se mettent tous à danser « avec une grande variété de postures » autour de l'infortuné Mercure, qui se défend tant bien que mal avec son caducée ; c'est le premier antimasque. Mercure reprend alors la parole et se répand en nouvelles invectives contre l'audace de ces prétendus philosophes. Non contents de rajeunir les vieillards, ils ont la prétention inouïe de créer des êtres vivants : on devine à quoi ils arrivent !

Sur quoi Vulcain, pour le confondre, donne l'ordre d'introduire « les créatures de la première classe », et l'on voit entrer sur la scène « une troupe de créatures imparfaites », manchots, cagneux, boiteux, bossus, tous coiffés d'alambics en guise de morions. Mercure, indigné d'une telle audace, leur ordonne de disparaître et les chasse du théâtre, afin de pouvoir montrer à tous les gens sensés « la différence qu'il y a entre ces monstres ridicules et les créations parfaites de la nature ». Ici la scène change ; elle représente maintenant un superbe bocage, où l'on voit la Nature assise, avec Prométhée à ses pieds et douze Masquers rangés tout autour, qui figurent l'humanité idéale. « Après qu'on les a regardés quelque temps », Prométhée descend et la Nature après lui. Elle invite le sage à faire exécuter quelques pas « à ces fils du soleil », pour qu'on puisse admirer leur tournure élégante, et c'est la première danse. Puis, après quelques plaisanteries faciles sur le peu de plaisir qu'éprouvent les femmes à vieillir, c'est « la danse principale », puis sans arrêt « la danse avec les dames », et enfin « la dernière danse ». Toute cette partie poétique est assez courte et d'ailleurs sans grand intérêt : les vers sont lourds et dénués d'esprit, et aucun de ces morceaux ne mérite les honneurs de la citation.

Nous remontons aux plus hautes régions du ciel littéraire avec *l'Age d'Or rétabli* [1]. Si la prose, en effet, domine dans ceux que nous venons d'étudier, la poésie prend sa revanche dans celui-ci qui est tout en vers. Mais s'il est moins amusant peut-être, cela ne veut pas dire qu'il soit ennuyeux.

On entendait d'abord une musique bruyante, à quoi succédait une harmonie plus douce, et l'on voyait Pallas descendre du ciel dans son char. Elle nous annonçait que Jupiter, las de voir triompher l'injustice et la force, avait décidé de ramener l'Age d'Or sur la terre.

Jupiter ne veut pas supporter plus longtemps
   que par les grands les petits soient foulés,
et que les faibles, si méchants soient-ils,
   deviennent la proie des plus forts.

Mais il est malaisé, même à Jupiter, de faire le bonheur de l'un sans déranger celui d'un autre ; et l'Age de Fer qu'il vient de révoquer, pour ainsi dire, supporte mal cette disgrâce. Il paraît donc et invoque à son aide tous les maux qui sont lésés par son départ. Sa plainte évidemment ne rappelle pas l'Hyperion de Keats, ni le Satan de Milton ; mais on y trouve d'assez beaux vers, comme il arrive toujours chez Jonson dans les morceaux qui demandent surtout de la force ; et le rythme en est heureux, ce qui n'arrive pas toujours. « Ensemble, leur dit-il, nous pourrons triompher

« de cet ennemi si puissant !
Si nos forces le peuvent défaire
   et soumettre une fois seulement,
nous serons les maîtres des cieux,
qui donnent la richesse, la grandeur, le pouvoir,
   le sceptre souverain et le tonnerre ! »

Tous les Maux répondent naturellement à son appel, et l'on voit la scène envahie par une foule d'allégories, qu'on dirait échappées d'une ode de Gray : c'est la Cupidité, mère de tous les vices, avec la Fraude et la Calomnie, et la Corruption « aux mains d'or » : puis ses

1. Le dernier masque du premier folio où il figure sous le titre suivant : « *The Golden Age restor'd.* In a Maske at Court, 1615, by the Lords and Gentlemen, the Kings servants. » Il a été donné le 1er et repris le 6 janvier 1616 (nouveau style). On y trouve des allusions évidentes au meurtre de Overbury, découvert en octobre 1615 (Cf. Finnett's, *Philoxenis*, p. 31).

enfants : l'Ambition, l'Orgueil, le Mépris, la Force, la Rapine et « sa dernière-née », l'hypocrite Traîtrise ; c'est l'Ignorance et la Folie, bien d'autres encore ! Toutes ces entités à majuscules forment l'anti-masque, et nous les voyons s'exciter au combat par une sorte de « danse pyrrhique », accompagnée « d'une musique confuse et martiale ». Soudain paraît Pallas, qui s'était retirée derrière un nuage : et au seul aspect de son bouclier, tous les Maux sont mués en statues. Devant une victoire aussi facile, elle flétrit leur lâcheté et les condamne à disparaître. Cependant le décor a changé : on voit descendre Astræa et l'Age d'Or qui expriment en petits vers inégaux, assez ridicules, leur surprise et leur satisfaction. Puis, comme ces nouveaux souverains de la terre se trouvent un peu isolés dans leur dignité nouvelle, on leur adjoint une maison civile, qui se composera de quatre poètes nationaux, Chaucer, Gower, Lydgate et Spenser, et les voilà qui arrivent en effet ! Alors les deux souverains et les quatre porte-luths exécutent un sextuor qui, sur le papier du moins, paraît assez comique. Ils passent ensuite du chant à la danse : c'est le premier ballet. A partir de ce moment le poète est mieux inspiré, et l'on pourrait citer toute la fin. Voici d'abord une jolie description de cette heureuse renaissance dans la nature tout entière. Sans doute il y a là bien des réminiscences de la poésie antique, mais elles sont rajustées avec un art sobre, élégant, qui est la perfection même.

PALLAS.

Ne voit-on pas déjà toutes choses sourire ?

ASTRÆA.

Mais quand elles auront joui quelque temps
du pouvoir vivifiant de l'âge nouveau ;

AGE D'OR.

lorsque toute pensée fera germer une semence,
et chaque regard jaillir une plante,
chaque souffle une fleur !

PALLAS.

La terre alors donnera ses moissons sans labour,
le pur miel dégouttera du chêne,
et les sources donneront du lait !
le chardon produira des lis,
toutes les ronces porteront des roses,
tous les vers fileront la soie !

CHŒUR.

L'arbrisseau même distillera du baume,
le nectar fondra le roc sous sa chaleur,
jusqu'à ce que la terre ait bu son saoûl ;
elle ne connaîtra plus les herbes mauvaises,
les stériles fougères, ni les rampantes mandragores,
ni les minéraux qui tuent !

Tout cela n'est-il pas joli ? Sans doute un poète moderne, Shelley par exemple, aurait traité un pareil sujet avec plus de grandeur, plus de pensée et une grâce plus sévère. Mais il ne faut pas demander à Jonson, ni à aucun de ses contemporains d'ailleurs, ces élans d'imagination sublimes et, pour ainsi parler, planétaires. Lorsque « les ronces portent des roses », il faut se déclarer satisfait et ne pas les chicaner sur la qualité de leur parfum.

A ce joli morceau de poésie succédait la danse principale que suivait dans l'ordre accoutumé « la danse avec les dames » ; elle était amenée par le quatuor suivant qui est une « invitation à la valse » d'un genre inédit. C'est ainsi, s'il faut les en croire, que les choses se passaient au temps de l'Age d'Or.

Les hommes et les femmes alors se joignaient,
et en toute simplicité ils se donnaient
ce grand plaisir.
Vers Beau-Corps s'avançait Beau-Visage,
Jeunesse invitait Beauté à danser :
toutes les Grâces étaient là !
Ce n'était pas un temps de méfiance,
point de luxure en tout cet amour ;
nul ne craignait un œil jaloux ;
la parole fondait dans l'oreille,
mais tout s'entendait sans rougir,
nul n'ayant de désirs cachés !
On se touchait, on s'embrassait,
de la façon la plus exquise et la plus chaste ;
et c'est ainsi qu'il vous faut faire !

Là-dessus Astræa déclarait qu'elle ne pouvait plus quitter ce paradis terrestre, qu'elle sentait ses ailes « rentrer dans leur gaine », « ses pieds d'argent s'enraciner dans le sol béni » ; et Pallas, avant de remonter au ciel, indiquait aux poètes le rôle qu'ils devaient jouer dans ce monde renouvelé :

Comme autant de lumières autour du trône d'Astræa,
vous devez briller ici tous unis,

dans votre ferveur et dans votre ardeur ;
afin qu'elle grandisse par votre union,
et, soutenue par vous, puisse donner
son nom toujours à cet âge béni !
Pour elle, elle fait vœu, contre le froid et la chaleur,
de vous tisser des habits d'or, afin que le besoin
ne vous touche jamais !
et vous tressant des guirlandes à toute heure,
promet d'écrire vos noms sur quelque fleur nouvelle,
afin que vous viviez éternellement[1]!

Si un masque est d'autant meilleur qu'il est plus court, c'est à celui-ci que revient la palme : c'est le plus court des masques de Jonson. Son véritable titre est : *Les Amants mués en Hommes*[2], mais Jonson ne lui en avait point donné tout d'abord ; et Gifford, plus heureux dans ses choix qu'on n'eût pu s'y attendre, l'a baptisé : *le Masque de Léthé* ! L'idée principale en est empruntée, en effet, à cette croyance des anciens Grecs, que ceux qui avaient bu au fleuve infernal perdaient le souvenir incommode de leur vie passée.

On voyait au lever du rideau Charon s'éloigner du rivage, où il venait de débarquer un certain nombre de fantômes, et Mercure, en sa qualité de Psychagogue, s'approcher des nouveaux venus pour les conduire au fleuve de l'Oubli. Celui-ci était étendu sur le bord de la scène, « sous la forme d'un grand vieillard couché », dans l'attitude convenue que prêtent les sculpteurs aux cours d'eau personnifiés, c'est-à-dire appuyé du coude sur une urne inépuisable. Les Destinées, c'est-à-dire les trois Parques, étaient assises « sur sa rive » (*sic*) ; et un bosquet de myrtes répandait son ombre derrière eux. Mercure

1. Tous les masques examinés jusqu'ici ont été publiés dans le folio de 1616. Le premier de ceux qui figurent dans le folio de 1640 est intitulé abusivement : *Christmas his Masque*. C'est en réalité une sorte de parade comique en vers de mirliton, encadrée par une dialogue ridicule entre le jeune Cupidon (costumé en apprenti), Vénus (en vieille habilleuse et la famille du Bonhomme Noël La partie la plus intéressante est la description des accoutrements traditionnels de ces divers personnages, Mince-Pie, Wassail, Baby Cake, etc.

2 Publié d'abord dans un quarto séparé sous ce titre : « *Lovers Made Men.* A Masque Presented in the House of... Lord Haye .. For the entertaynment of Monsieur Le Baron de Tour, 1617. » Le second folio précise : le 22 février 1617 (et non 1618, comme le veut Gifford). Cf. Lettres de Chamberlain du 22 février et du 8 mars 1617 (*Court and Times of James I*, vol. I, 459, 462). Le Baron de Tour, Ambassadeur extraordinaire pour le Roi de France, séjourna en effet en Angleterre du 24 janvier au 27 février 1617.

commençait par rassurer ces ombres falotes qui semblaient un peu effarées.

MERCURE.

Non, ne faiblissez pas, si près des champs de l'éternel repos !
Ici plus de furies, aucun de ces tourments
que vous avez jadis ressentis dans vos cœurs ; il suffit
d'avoir connu l'amour pour connaître l'enfer !

Puis il révélait au vieux Léthé l'identité de ces âmes tremblantes : c'étaient des amoureux victimes du dieu malin ! Ce petit bout de dialogue est assez spirituel, et raille un travers éternel qui sévissait alors plus que jamais.

MERCURE.

Ce sont les ombres
de tendres amants longtemps ballottés sur ces mers furieuses,
d'où Vénus est sortie !

LÉTHÉ.

Et ils ont échappé aux tempêtes ?

MERCURE.

Non !

LÉTHÉ.

Ils ont péri ?

MERCURE.

Oui !

LÉTHÉ.

Comment ?

MERCURE.

Ils furent noyés par l'Amour,
qui les avait séduits par des espérances aussi souriantes
que les eaux trompeuses où il les voulait attirer.

LÉTHÉ.

Et qui suscita la tempête quand il les y eut amenés ?

MERCURE.

Oui, et il se roulait sur la vague, riant
de voir l'un « jeter son cœur au loin » ;
l'autre soupirer et « exhaler son âme »,
un troisième « se fondre en larmes » et dire :
« Amour ! l'eau que versent mes yeux est plus salée
que celle où je me meurs ! » un quatrième s'écrier

au milieu des lames écumantes : « Ah ! je brûle ! je brûle ! »
et un cinquième ricaner : « Ce n'est pas moi, c'est mon fantôme ! »
Et voilà comme je les trouvai accouplés ! Mais
il y en a un qui va, vient, s'arrête, hoche la tête,
évitant les autres, comme s'il voulait être seul,
et se dit à lui-même tout bas qu'il n'est pas mort !

La vérité est qu'ils ne sont pas morts du tout, qu'ils sont des morts imaginaires : les Parques, qui savent à quoi s'en tenir là-dessus, en donnent l'assurance formelle. C'est un méchant tour du jeune fripon ; mais un peu d'eau du Léthé leur fera oublier jusqu'au nom de l'Amour. On les mène donc boire à la Fontaine ! Ici se dansait l'antimasque : nos gens devaient y exprimer « par des gestes divers comment ils vivaient quand ils étaient amoureux ». Puis ils disparaissaient dans la coulisse et revenaient immédiatement après, rendus par la vertu de cette eau miraculeuse à leur nature première, tandis que le chœur les invitait à retourner sur terre, pour montrer aux hommes la puissance de Léthé et la faiblesse de l'Amour. Première entrée : notons qu'ici par exception les danseurs du masque et ceux de l'antimasque étaient les mêmes ; il est vrai qu'ils avaient passé par le Léthé dans l'intervalle et y avaient laissé leur ancien moi ! Survient alors Cupidon, qui fait bon cœur à mauvaise fortune et félicite ses victimes passées de leur changement. Mais, après la danse principale, il reprend la parole, et comme le prudent Mercure veut les mettre en garde contre son éloquence enchanteresse, il leur fait honte de cet asservissement à la raison.

Cupidon.

Allons, n'imputez pas ce crime à Cupidon,
si l'on vous a crus morts avant votre heure.
Si vous suiviez uniquement la volonté
de Mercure, on le croirait encore.
Allez donc chercher les dames ; parlez,
touchez, goûtez aussi ; les fantômes peuvent marcher.
C'est entre les yeux, les langues et les mains que se livre
la lutte mutuelle, où s'éprouve la vie !
Ceux-là vraiment sont des hommes morts
qui croient vivre et qui n'aiment point !

Là-dessus ils prennent les dames qui assistent au spectacle et commencent les « mesures » auxquelles tout le monde prend part, courantes, gaillardes, etc. Celles-ci terminées, Cupidon tente, mais

en vain, un dernier effort pour reconquérir ses anciens sujets. Ils sont devenus protégés de Mercure, et les voilà qui s'éloignent en dansant ! Néanmoins, pour n'attrister personne en si belle fête, le dieu de la Raison propose au dieu d'Amour un compromis, auquel il se hâtera de souscrire : ces pauvres mortels pourront aimer encore, mais ils n'aimeront plus que raisonnablement !

Le masque suivant est intitulé : *la Vision de Délice*, et n'est pas en somme inférieur aux promesses de son titre [1]. S'il n'est pas parmi les plus amusants des masques de Jonson, c'est de tous peut-être le plus poétique. La partie burlesque est assez mal venue ; mais la partie sérieuse est écrite d'un bout à l'autre avec un rare bonheur d'expression, auquel le talent de notre poète n'a pas souvent atteint.

Le théâtre représentait... « une belle rue », avec de superbes maisons, vue en perspective ; et l'on voyait, dans le lointain, s'avancer Délice, escorté par une troupe d'allégories : Grâce, Harmonie, Amour, Fête, Jeu et Rire, que suivait de loin Etonnement ! Tous ces personnages devaient être affublés de costumes plus ou moins grecs, qui juraient étrangement avec le décor. Quoi qu'il en soit, il semble au discours de Délice qu'ils sont venus sur terre pour se livrer aux danses et aux jeux. Ici avait lieu le premier antimasque : on voyait « un monstre femelle accoucher de six Burratines, qui se mettaient à danser avec six Pantalons », ce qui ne laissait pas en effet d'être bizarre. Puis on voyait « la Nuit se lever lentement et monter sur son char tout parsemé d'étoiles », car la pâle clarté de la Lune est plus propice que le grand jour aux visions de Délice. Et on l'entendait alors inviter la Fantaisie à paraître et à mettre en œuvre ses plus heureuses inventions. Le morceau qu'elle chante à cet effet est très beau, et l'on aime à penser que la musique répondait à la poésie des paroles :

NUIT.

Apparais, Fantaisie, de ta caverne de nuages,
et déploie tes ailes pourprées ;

1. Publié pour la première fois dans le second folio. Il a été donné le 6 et repris le 19 janvier 1617. Voir lettre du 18 janvier 1617 de Chamberlain à Carleton (Nichols, III, 243). Il y est dit que Buckingham dansa avec la Reine ; il ne s'agit donc pas, comme le veut Nichols, du *Masque de Christmas !* La *Vision de Délice* dut coûter cher au Trésor : cf. lettre de sir Edward Sherburn à Carleton du 18 novembre 1616 (C. S. P. D. James I, vol. LXXXIX, 33).

tu peux étaler maintenant toutes les formes de choses
les plus étranges et les plus diverses ;
créer un flot d'êtres aériens,
sans nul flegme, mais pleins de sang !
Et bien que ce soit un rêve éveillé,

Chœur.

Laissez-le monter comme un parfum,
vers les sens de ceux qui sont ici,
tomber sur leurs yeux comme un sommeil,
sur leurs oreilles comme une mélodie !

Là-dessus le décor changeait et représentait un ciel plein de nuages d'où émergeait la Fantaisie docile. Or qu'est-ce que la Fantaisie? C'est l'art d'imaginer des choses qui n'existent point, ou du moins d'associer, de façon capricieuse et bizarre, en dehors du contrôle de la raison, des objets pris dans la Nature, qui crient de se trouver ensemble. Jonson se conforme scrupuleusement à cette définition et met dans la bouche de la nouvelle venue un long discours incohérent en vers mirlitonesques, où elle propose aux spectateurs les inventions les plus saugrenues que puisse rêver un esprit malade. Jonson a voulu montrer apparemment à quelles absurdités aboutit la pensée humaine, lorsqu'elle prétend s'affranchir du joug de la Raison ; mais il ne lui était pas défendu d'être drôle, et il semble s'appliquer à ne l'être point. Je ne sais si les contemporains du poète y prenaient le moindre plaisir, mais ces élucubrations d'une imagination déréglée ne nous causent plus aujourd'hui qu'un ennui profond, et je n'aurai pas le courage d'en infliger au lecteur le plus petit échantillon. On voyait ensuite se trémousser sur la scène un certain nombre de ces grotesques ; et c'était le second antimasque.

Ici commençait le masque proprement dit, le divertissement poétique opposé au divertissement burlesque ; et le génie du poète s'envolait aussi haut maintenant qu'il était descendu tout à l'heure au-dessous de lui-même. La Fantaisie, en effet, qui a le pouvoir d'imaginer les combinaisons les plus bizarres et les plus repoussantes, possède également celui d'évoquer les visions les plus harmonieuses. C'est à cette double mission de la Fantaisie que le poète a emprunté son argument. Après l'avoir montrée dans son incohérence, il va nous la présenter dans ce qu'elle a de plus exquis. La scène a de nouveau changé et figure le Bocage de Zephyrus ; nous y entendons la Paix chanter le retour du Printemps. Peut-on

rien imaginer de plus merveilleux que cette renaissance annuelle de la Nature, toujours aussi jeune et puissante? Cette admirable vision arrache des exclamations à l'Etonnement qui jusqu'alors était resté muet ; et tout ce passage sur un thème éternel dans sa banalité est très heureusement tourné. Il y a peut-être là un peu trop de mythologie pour notre goût moderne, certains détails qui portent la marque du temps ; mais l'ensemble est joli, mieux même que joli. On voit que Jonson pouvait, à l'occasion, rivaliser de grâce avec les meilleurs ; et l'on se prend à regretter qu'il ne l'ait pas voulu plus souvent. A partir de cet endroit, il faut tout citer.

ETONNEMENT.

Il faut que je parle, ou j'éclaterais ! Qu'est ceci ?
Est-ce la richesse de la Nature, ou bien celle de l'Art ?
On dirait que Favonius, père du Printemps,
qui règne seul en souverain sur les verdoyantes prairies,
s'est réveillé ici en secouant les plumes de ses ailes,
toutes humides et gonflées de nectar pourpré ;
et qu'il a laissé tomber sur le sol cette rosée féconde et parfumée,
pour en faire jaillir toutes les fleurs imaginables ;
c'est comme si Minerve avait de son aiguille
revêtu de toutes ses richesses la terre enamourée,
et fait suivre en son vol Zephyrus, plus léger
qu'un flocon, des plus jolies couleurs du printemps.
Le paon somptueux n'a pas sur sa traîne
autant d'ombres et de lumières ; ni non plus Iris,
qui dissout les pluies, quand le Soleil lui fait sa cour ;
ni le faisan pourpré, quand son amie l'excite
pour le faire chanter et, sur son perchoir orgueilleux,
mouvoir son col irisé et son flanc couleur de pourpre.
Je n'ai jamais vu d'endroit qui me pût surprendre davantage !
On dirait, ce me semble, un des yeux de la Nature,
ou tout son corps artistement figuré ! Voyez
comme le bleu convolvulus se marie au chèvrefeuille,
et comme ils s'entrelacent avec la brionée et le jasmin,
pour jeter une ombre bienfaisante et parfumée !

FANTAISIE.

Comme toutes choses sont encore embellies
par l'Etonnement ! Mais rafraîchis ton œil un moment.
Je vais bientôt t'étonner plus encore !

(Ici le Bocage s'ouvre et découvre aux yeux les Masquers, représentant les Gloires du Printemps.)

Etonnement

C'est vrai ! Quel heureux changement nous apparaît !
D'où vient que l'air soudain s'est éclairci ?
Quels souffles, quels rayons ont fait concevoir à la Terre
orgueilleuse tout le trésor précieux que possède Nature ?
et la font produire ainsi à tous les instants ?
D'où vient que l'Hiver est ainsi chassé hors d'ici
et emprisonné sous le sol ? que chacun de nos sens
retrouve ses divers objets ? Les arbres ont pris leurs feuilles,
les champs leurs habits ! Les prairies brillantes
étalent les pensées et les lis et les roses ;
et toutes les fleurs rient au souffle de Zéphyr !
Les mers sont maintenant plus unies que la terre,
les rivières coulent comme aplanies par sa main ;
la source seule en est ridée par ses caresses !
Le veau d'un an, au front à peine ouvert,
gambade maintenant dans l'herbe ! et les agneaux folâtres
font mille cabrioles autour de leurs mères,
qui dérobent les champs pour regonfler leur mamelle épuisée.
D'où vient que chaque rameau porte une musique différente ?
Le merle vigoureux, le premier rossignol,
accordent leurs accents, quoique leur chanson diffère ;
l'hirondelle gazouillante est appelée vers le soleil,
et l'alouette à la belle aigrette lance ses trilles :
les abeilles dorées remplissent l'air de leurs murmures,
les pinsons gazouillent et les tourterelles se baisent !
Quel est donc ce Dieu, ce Dieu si puissant ?

On devine la réponse à cette question : c'est le Soleil ! Non pas ! C'est le roi Jacques, qui fait régner la Paix et partant le Printemps !

C'est lui, c'est lui, non, ce n'est pas un autre,
qui fait tout ce que chante Fantaisie :
les fontaines, les fleurs, les oiseaux, les abeilles,
les troupeaux, les gazons, les arbres !
Tout le proclame, mais ceux-là surtout
qui le nomment seigneur des quatre Mers,
roi des grandes et des petites îles,
et que son seul sourire suffit à rendre heureux !
Approchez, approchez, Sa Grâce vous en prie,
et rendez-lui ce soir hommage par vos danses !

Alors avaient lieu les danses ; puis l'Aurore apparaissait pour mettre fin à ces visions délicieuses, qui s'accommodent mal, semble-t-il, du grand jour ; et cette gracieuse féerie s'achevait sur les plus poétiques images.

AURORE.

Je n'étais pas plus lasse quand je m'étendis,
la nuit dernière, au flanc de Tithon, mon époux,
que je suis désireuse à présent de rester
pour prendre part à vos plaisirs !
Mais je me vois pressée par le Jour et forcée,
contre ma volonté, de vous chasser d'ici !

CHŒUR.

Ils cèdent au Temps comme tous doivent faire !
Le Jour nous appelle à l'action, comme au Plaisir la Nuit ;
et on lui obéit d'autant plus volontiers,
que le Matin parsème les chemins de roses !

On pouvait espérer que la fantaisie du poète s'était épuisée dans les imaginations burlesques du masque précédent ; il va nous montrer dans celui-ci qu'il n'en est rien, hélas ! et qu'il n'est jamais à court d'inventions étranges. Nous allons voir en effet *le Plaisir réconcilié à la Vertu*, ce qui est un spectacle très réconfortant ; mais auparavant nous aurons à subir un intermède prétendu comique, qui n'est pas des plus heureux [1].

Le rideau se levait sur un décor très ambitieux : mais rien n'effrayait Inigo. La scène représentait le mont Atlas, « ayant son sommet surmonté par la forme d'un vieillard, la tête et la barbe toutes blanches de givre et les épaules couvertes de neige ; le reste, de bois et de rochers ». Au pied de ce mont sourcilleux, qui devait être figuré d'une manière assez ridicule, se trouvait « un bosquet de

1. Publié pour la première fois dans le folio de 1616 ; le titre y est ainsi libellé : « *Pleasure Reconciled to Vertue*. A Masque. As it was presented at Court before King James, 1619 » Cette dernière date est erronée : au début de 1619 Jonson était en Ecosse : il faut donc lire : 1618 (le 6 janvier). Tous les témoignages sont d'ailleurs concordants sur ce point. C'est en effet le premier masque où le jeune prince Charles ait dansé : « our young master Sarles... prince of Wales, the first time he ever play dance », dit un de nos Gallois. Ce grand événement est naturellement mentionné dans plusieurs lettres du temps (George Herbert à D. Carleton, 1617, déc. 6). On attendait des merveilles et on avait fait des frais inouïs, 4000 lbs., dit Nath. Brent à Carleton (C. S. P. D. XCV, 3). L'attente fut déçue et le masque parut ennuyeux (*Ibid.*, XCV, 11). N. Brent écrit au même Carleton le 10 janvier : « The Masque of 12th Night was so dull that people say the poet should return to his old trade of brickmaking. » (*Ibid.* XCV, 12). On incriminait aussi l'architecte (Edward Sherburn au même, lettre du 10 janvier. C. S. P. Addenda, p. 552). La Reine étant malade et n'ayant pu assister à la fête, on redonna le masque pour le Carnaval (17 février) : Jonson substitua pour cette occasion un nouvel antimasque C'est la pièce intitulée : *For the Honour of Wales* (Cf. C. S. P. D. XCV, 14, et XCVI, 24 et 27).

lierre », d'où l'on voyait sortir un cortège bizarre : ce n'était point Bacchus sur son char traîné par des léopards, mais Comus, le dieu du ventre ou de la bonne chère, qui s'avançait « le front ceint de roses et d'autres fleurs », au son déchaîné des cymbales, des flûtes et des tambours, au milieu d'une troupe nombreuse d'hommes couronnés de lierre, dont l'un portait devant soi le bol gigantesque où Hercule avait, dit-on, navigué.

La pièce s'ouvre par un hymne que chante tout le chœur à la gloire de son vénéré patron. Celui-ci ne dit mot, car un ventre affamé n'a pas plus de voix que d'oreilles. Mais à quoi bon chanter, direz-vous, pour quelqu'un qui est sourd ? C'est ce que fait judicieusement observer le porteur du bol, que son intelligence supérieure fit sans doute désigner pour ces hautes fonctions. Tout ce début n'est pas bien drôle, quoique l'auteur s'y évertue. Le chœur, bourré de termes de ripaille, serait assez heureux s'il n'était pas écrit en vers de mirliton. Quant au discours du porte-bol, malgré certaine crudité toute rabelaisienne que l'occasion justifiait, on peut dire qu'il est manqué. Venait ensuite le premier antimasque, « dansé par des hommes en forme de bouteilles, de tonneaux, etc. » ; et en effet, comme dit l'autre, « les gens qui boivent ferme et qui servent le ventre en toute manière (comme les Bons-Vivants et les Bois-sans-Soif) sont des mesures de boissons vivantes et se peuvent transformer — ils le font tous les jours — en bouteilles et en tonneaux, quand ils le veulent ! »

Tout ceci était destiné apparemment à représenter le Plaisir, mais le Plaisir sous sa forme la plus basse, ou plutôt je ne sais quel faux Plaisir, car pour toute âme bien née, le Plaisir véritable se confond avec la Vertu. Paraît alors Hercule qui, on le sait, après un débat mémorable entre ces deux entités métaphysiques, s'est déclaré le chevalier servant de la seconde et qui parcourt la terre pour la purger des monstres qui l'infestent. Il vient justement de tuer le redoutable Antée, qui pratiquait si mal l'hospitalité ; mais il s'indigne vertement contre ceux-ci qui ne la comprennent guère mieux. Après une vigoureuse admonestation, il les condamne à disparaître : le bosquet rentre sous terre et l'on voit maintenant les musiciens « assis au pied de la montagne, avec le Plaisir et la Vertu siégeant au-dessous ». On exhorte le héros fatigué à s'étendre sur le sol pour prendre du repos et il se couche aux pieds des deux déesses ; puis, comme il s'endort, on voit paraître une bande de Pygmées, qui

font les braves à trois poils, ne parlant de rien moins que de dépecer le géant et d'en partager les morceaux à la Grèce et à l'univers. Cette perspective les rend même tellement joyeux qu'ils se mettent à danser d'avance, lorsque le héros se réveille, étend le bras ; et tous nos Pygmées de s'enfuir. C'était le second antimasque.

On voyait alors Mercure descendre de la colline; il venait apporter à Hercule, avec une guirlande de peuplier, les félicitations du vieil Atlas pour ses glorieux exploits. Mais il lui annonçait aussi une grande nouvelle : c'est que sous les auspices d'Hespérus,

« la gloire de l'Ouest,
« l'astre le plus brillant qui de son aigrette brûlante
« éclaire tout, de ce côté des mers atlantiques,
« jusques à tes piliers, ô Hercule ! »

on allait voir le Plaisir et la Vertu, qui jusqu'ici faisaient mauvais ménage, enfin réconciliés ! Inutile de dire qu'Hespérus est le roi Jacques, qui, après avoir été si souvent assimilé avec le Soleil, devait être un peu mortifié de cette disgrâce. Paraissaient alors « douze princes, nés près du sommet de l'Atlas, montagne du Savoir », dont l'un n'était rien moins que « le fils d'Hespérus », le futur roi Charles ; et ils descendaient à leur tour de ces cimes neigeuses, sous la conduite du sage Dædalus. Celui-ci, habitué aux détours des labyrinthes, savait interpréter d'une façon morale les évolutions des danseurs :

Dædalus.

Venez, venez, partout où vous allez,
entrelacez les pas curieux ;
si bien que l'on ait peine à reconnaître
où sont les lignes du Plaisir !
Représentez d'abord le chemin du Doute,
où devraient s'arrêter tous les jeunes gens,
à l'endroit où le Plaisir et la Vertu disputèrent
qui des deux aurait Hercule pour ami !
Car la danse est un exercice qui révèle
non seulement l'esprit du danseur,
mais qui rend le spectateur plus sage,
s'il peut se hausser à comprendre !

Puis c'étaient de nouvelles danses et de nouveaux chants :

Il vous reste encore à parcourir
le plus subtil de tous les labyrinthes,

l'Amour ; et si vous tardez trop,
ces beautés que voilà se croiront offensées !
Allez choisir entre elles, mais que vos pensées
soient aussi délicates que la caresse du vent
sur les fleurs les plus exquises ;
et que tous vos gestes sourient,
comme s'ils avaient dessein de séduire
non point les dames, mais les Heures !
On peut trouver la grâce, la gaieté, l'esprit,
sans que la beauté en soit amoindrie ;
car tout ce qui est noble devrait être aimable,
je n'ai pas dit perdu dans la légèreté !
Voulez-vous en un mot que je dise la loi
qui doit dominer tous vos jeux ?
Il faut qu'ils puissent exciter l'envie,
mais qu'ils puissent aussi la confondre.

Sur quoi « ils dansaient avec les Dames, et tous les *Revels* suivaient » jusqu'à ce que Mercure intervînt pour les rappeler au sérieux. Le Plaisir n'est pas si bien identifié avec la Vertu qu'ils ne fassent plus qu'une même personne : ces nobles Masquers ont été envoyés « pour escorter le Plaisir, mais non pour demeurer avec » ; la Vertu les a prêtés pour quelques heures à son ancienne rivale, mais il est temps pour eux de retourner à leurs études ordinaires, c'est-à-dire au sommet de cette montagne, « d'où ils peuvent regarder de haut les défaites du Hasard ».

Là, là est le trône de la Vertu :
travaillez à la garder pour vous !
Si votre rang ici vous rend illustres,
elle seule peut vous rendre grands !

Ce divertissement, médiocre en somme, avait paru ennuyeux. Cependant, comme il avait coûté beaucoup d'argent, on le rejoua de nouveau pour les fêtes du Carnaval ; mais Jonson, pour le rajeunir et l'égayer, y ajouta un nouvel antimasque qui remplaça le précédent. Le prince héritier, qui figurait en tête des Masquers, venait de recevoir peu de temps auparavant le titre de prince de Galles : c'est de là que notre poète a tiré l'idée de sa pièce, qui est intitulée : *Pour l'honneur du pays de Galles.*

Il supposait que les Gallois, très fiers de leurs montagnes et généralement de tout ce qui touche à leur pays, venaient réclamer auprès du roi contre la fantaisie, trop classique, de son faiseur de masques

attitré. Pourquoi s'en aller chercher si loin une montagne inconnue comme cet Atlas, quand on avait à deux pas de soi et comme sous la main des cimes imposantes comme Talgarth ou Eliennieth ou Pen-Maen-Maur, ou ce Creig-Eiriri qu'on voyait se dresser précisément à l'horizon? (On avait en effet simplement changé le nom de la montagne en gardant le décor primitif.) « A quoi bon Ercules, quand Cadwallader ou Lluellin ou Rheese ap Griffith ou bien Craddock ou encore Owen Glendower, avec une houlette galloise et une peau de chèvre sur le dos, auraient tout aussi bien fait l'affaire, et même deux fois mieux? » On voit le thème et l'on devine comment Jonson l'aura traité ; il a eu seulement le tort de le traiter trop longuement, puisque ce simple antimasque est plus long à lui seul que la plupart des masques complets. Il fait pendant au *Masque Irlandais* que nous avons analysé plus haut ; mais il lui est, à mon sens, bien inférieur, précisément parce qu'il dure trop longtemps. Il gagnerait à être réduit de moitié ou des deux tiers : car on ne peut pas s'amuser plus de deux pages aux dépens de la vanité galloise, même lorsqu'elle s'exprime en son patois. Tout cela n'a d'ailleurs qu'une importance secondaire, n'étant qu'un simple intermède burlesque ajouté au masque lui-même d'une façon assez maladroite. Ce qui joué pouvait paraître drôle, n'arrive plus à nous faire rire aujourd'hui, ni les fières réclamations des patriotes gallois en faveur de leurs montagnes, ni les chants rustiques des femmes galloises qui viennent inviter le Roi à visiter leur pays et ses richesses, ni les compliments qu'adresse à Jacques un certain Griffith, le plus civilisé de tous ces sauvages pour le prier d'excuser les autres. Rien de tout cela ne mérite les honneurs de la citation : mieux vaut relire *Henry V*.

III

On a pu suivre dans les divers poèmes que nous avons analysés l'évolution de l'antimasque ; on a vu quelle place considérable il a conquis peu à peu dans ce genre de divertissements. Presque toujours la partie burlesque est plus développée que l'autre, si bien que pour nous qui *lisons* ces masques, faits pour être *vus*, c'est l'antimasque qui nous paraît être la partie la plus importante. Cette prépondérance du comique ira croissant encore, moins par suite des goûts de Jonson que des exigences de son public. On peut noter cependant à partir de cette date un certain changement dans la conception de

l'antimasque, et c'est pourquoi nous avons groupé les divertissements postérieurs en catégorie séparée.

Dans les masques antérieurs, le motif du divertissement burlesque est presque toujours emprunté au domaine de la Fantaisie. Les danseurs sont des êtres imaginaires, soit de simples allégories, soit des personnages fabuleux de la mythologie ou des légendes populaires, soit de fantastiques créatures comme les monstres bizarres imaginés par la Fantaisie. Les discours qui introduisent ces danses burlesques n'ont pas en général grande portée ; ils peuvent avoir de l'intérêt au point de vue du style, mais les idées n'y abondent point. Le poète se contente souvent des plaisanteries les plus faciles et ne prend guère soin de les rajeunir. Deux fois seulement, dans l'*Amour Rétabli* et dans *Mercure délivré*, il a fait œuvre originale en transformant l'antimasque en une sorte de parabase, remplie de vives critiques à l'adresse des contemporains. Or il y avait là un filon très riche à exploiter, et Jonson ne manqua pas de s'en aviser. Il avait un penchant très vif à la satire ; il voulait éviter de se répéter ; il imagina donc de remplacer le divertissement burlesque et sans portée des masques précédents par un dialogue satirique, où les personnages seraient non plus des êtres fantastiques, mais des hommes ordinaires tels que nous en voyons autour de nous. Cette innovation fort heureuse devait porter les meilleurs fruits : Jonson va nous donner maintenant dans presque tous ses masques une véritable scène de comédie, qui viendra rehausser l'intérêt languissant de ces poèmes de cour. Il est probable que son esprit grave et un peu austère devait rougir parfois vis-à-vis de lui-même de perdre ainsi son temps à rimer de vaines amusettes, qui ne laissaient après elles aucun profit. Il s'efforçait bien de donner à ses masques des intentions morales ; mais il était probablement seul à s'en apercevoir. En y introduisant la satire et la comédie, qui par définition du moins corrigent les mœurs, non seulement il y mettait un élément de variété considérable, il leur donnait aussi plus de chances de durée.

Les contemporains firent-ils bon accueil à cette innovation ? Il n'est pas très certain qu'ils s'en aperçurent. La plupart ne devaient prêter qu'une attention distraite à tout ce qui se disait sur la scène. Un petit nombre, Bacon par exemple [1] ou le roi Jacques, écoutaient

1. On sait que l'auteur du *Novum Organum* prenait un grand intérêt à ces divertissements : son nom revient souvent dans le livre de M. Brotanek. Un des *Essays* (XXVII) traite *des Masques et des Triomphes* ; et nous savons qu'il en a composés.

soigneusement les paroles et se savaient gré de reconnaître au passage les allusions érudites. Les autres étaient là uniquement pour voir et pour être vus ; leurs regards curieux erraient de la scène à la salle, mais leur esprit était absent de la pièce. Aussi devaient-ils toujours trouver trop longs ces discours et ces dialogues qui retardaient l'arrivée des danseurs ; et ils préféraient naturellement les antimasques où il y avait peu de paroles et beaucoup d'action. Mais ce qui les ravissait surtout, c'étaient ces divertissements où le poète, réduisant les discours au strict nécessaire, mettait son soin à imaginer les « entrées » les plus cocasses, les déguisements les plus saugrenus. Après la mort de Jacques, cela devint une vraie fureur, et l'on cite un masque de Davenant qui ne contient pas moins de vingt antimasques ! Etant données la sottise et la vulgarité de ce public, il est à prévoir que Jonson ne pourra pas tirer de son idée tout le parti possible. Il devra souvent substituer quelque parade misérable au développement satirique que le sujet pouvait comporter. Cependant, sur les neuf masques qui nous restent à voir, il y en a cinq qui contiennent une scène de comédie. La matière n'a pas toujours été mise en œuvre de la façon la plus heureuse ; mais l'idée même était excellente, et le masque, qui semblait voué à une monotonie irrémédiable, en a été plusieurs fois rajeuni.

Sur le premier de ces masques renouvelés, *les Nouvelles du Nouveau Monde découvert dans la Lune*, les avis sont très partagés [1]. « L'humour de cette petite comédie, dit M. Swinburne, mérite qu'on lui applique la belle formule que Jonson décernait à Shakespeare : *Not of an age, but for all time* ». J'avoue que je ne parviens pas à m'associer à ce grand éloge, qui me semble très exagéré.

Nous voyons paraître deux Hérauts, un Imprimeur, un « Chroniqueur » et un « Facteur » : ce sont les personnages de l'antimasque. Mais il ne faut pas prendre ces deux derniers mots dans leur acception moderne ; le Chroniqueur n'est pas un journaliste, mais une façon d'historien, qui note les événements au jour le jour pour

1. Il a paru pour la première fois dans le second folio sous ce titre : « *Newes from the New World discover'd in the Moone*. A Masque, as it was presented before King James. » Il fut donné deux fois, au Jour des Rois et au Carnaval, le 6 janvier et le 11 février 1621 (et non 1620, comme le dit le folio). Cf. Nichols, III, 635 et 653 ; et une lettre de Locke à Carleton du 7 janvier 1621 (C. S. P. D. 1619-1623, p. 212).

les publier ensuite en volume, et le Facteur un entrepreneur de nouvelles comme le Cymbal du *S.aple of News*. Ils représentent cependant les ancêtres du journalisme contemporain, l'éditeur, le directeur politique et le reporter des faits divers. Ce sont gens qu'intéressent particulièrement toutes nouvelles, puisqu'ils font métier de les vendre : et c'est pourquoi l'auteur les a mis en scène. Il suppose qu'on vient de découvrir un monde dans la Lune et qu'un poète audacieux a pu en rapporter des nouvelles. C'est une fiction qui n'est pas bien neuve et qui permet au satirique de dire indirectement leurs vérités à ses contemporains. Mais Jonson, gêné sans doute par son auditoire, n'a pas su en tirer tout le parti possible : une assemblée mondaine apprécie mal la vigoureuse beauté du pessimisme : aussi reste-t-il fort au-dessous de la mordante ironie d'un Lucien ou d'un Swift. M. Swinburne s'extasie sur la valeur prophétique de cet aveu de l'Imprimeur : « Moi, je guette partout des nouvelles, d'où qu'elles viennent, à n'importe quel prix ! Tenez ! je donnerais ce qu'on voudrait pour en avoir une belle collection : vraies ou fausses, ça m'est bien égal, pourvu que ce soient des nouvelles ! » C'est en effet le meilleur trait de tout le morceau. Le reste, élégamment tourné, ne comprend que de petites épigrammes, qui n'ont jamais dû piquer bien fort ; l'ensemble donne une impression de longueur et de lenteur. Peut-être Jonson est-il victime des souvenirs et des espérances que son titre avait éveillés en nous et qu'il n'a pas su tenir. En tout cas rien ne vaut les honneurs de la citation. Je signalerai seulement, parmi les commodités dont jouissent les habitants de la Lune, des espèces de chemins de fer et des façons de ballons, qui font pendant aux torpilleurs de la *Boutique aux Nouvelles* et qui témoignent chez Jonson d'un sens inattendu du progrès moderne.

Lorsque nos gens avaient suffisamment décrit les merveilles du monde lunaire et que « les oreilles des spectateurs commençaient à être lasses », Jonson faisait entrer un certain nombre d'habitants de la Lune, demi-hommes, demi-oiseaux, qui exécutaient une danse burlesque. Venait ensuite le masque proprement dit : le poète supposait qu'un certain nombre d'hommes, « emportés par delà la Lune par la contemplation des vertus royales, y étaient restés dans une extase de plusieurs heures, causée par leur admiration de la piété, de la sagesse et de la majesté », qui émanaient du Roi et qui n'étaient que le reflet des vertus divines. Mais sortant de cette anesthésie

passagère, ils revenaient en grande hâte vers leur terre natale pour se rapprocher de sa bonté et solliciter la faveur royale, « seule capable de résoudre et de fondre la froideur qu'ils avaient contractée tout à l'heure en traversant les froides régions ». Là-dessus la scène s'ouvrait et découvrait « la région de la Lune », d'où l'on voyait descendre les Masquers, « secouant les glaçons qui les couvraient », tandis que la Vérité, représentée par le jeune Charles, célébrait les louanges de son père en d'harmonieuses chansons. On nous excusera de n'en rien citer : quoique le rythme en soit agréable, elles ne dépassent pas le niveau moyen. Remarquons néanmoins que non seulement le roi Jacques, anticipant sur Louis XIV, se laissait comparer au soleil sans en être incommodé, mais que, dans l'excès de la flatterie, le poète allait jusqu'à lui attribuer le pouvoir de communiquer à ceux qu'il daignait regarder... le mouvement perpétuel ! Et Jonson était un courtisan très fier, un parangon de dignité !

L'antimasque des *Nouvelles de la Lune* est une véritable scène de comédie, qui ne serait pas déplacée dans la *Boutique aux Nouvelles ;* le *Masque des Bohémiens Métamorphosés*, qui vient ensuite, forme à lui seul une petite pièce[1]. Il n'occupe pas moins de vingt pages, dans l'édition ordinaire ; mais la représentation n'en durait pas aussi longtemps que ce chiffre le ferait croire. Composé pour Buckingham, qui devait recevoir le Roi en son château de Burleigh-on-the-Hill, il fut accueilli avec grande faveur et rejoué deux fois, d'abord au château de Belvoir, à Windsor ensuite ; et à chaque représentation le poète dut faire à son œuvre quelques modifications. Pour varier un peu le spectacle, on remplaça certains couplets par d'autres ; mais ils nous ont tous été conservés, et le volume du masque en est grossi d'autant. D'ailleurs, même réduit à ses proportions premières, il reste encore le plus long de tous, je n'ai pas dit le meilleur. Mais il n'est pas dénué d'agrément : il y a beaucoup d'élégance et beaucoup d'humour dans les endroits qui demandent l'une ou l'autre ; et si le

1. Dans le folio de 1640-1, il est intitulé : « *A Masque of the Metamorphosed Gipsies.* As it was thrice presented to King James. » Il avait paru déjà dans l'édition duodecimo des *Poèmes :* « Q. Horatius Flaccus His Art of Poetry, etc. London, Okes, 1640. » Il fut donné trois fois, d'abord à Burley le 3 août 1621 ; puis à Belvoir Castle le 5 ; enfin vers le 9 septembre à Windsor (Cf. Nichols, III, 709, 716). Cf. Lettre de Chamberlain à Carleton (du 27 octobre) : « Jonson's pension is increased from 100 marks to 200 pounds. A ballad in his masque performed at Burley was much applauded » (C. S. P. D. Vol. CXXIII, 62).

détail n'est pas toujours du goût le plus sûr, la conception première de la pièce est originale et témoigne une fois encore de la variété du talent de Jonson *Le Masque des Bohémiens* ne ressemble, en effet, à aucun autre de ses masques : on pourrait même dire qu'il n'en est pas un. Pas de personnages allégoriques ou mythologiques : rien que des bohémiens et quelques paysans, dont les danses burlesques et les propos vulgaires remplissent toute l'action. Les chants de la fin sont d'un ton plus relevé que le reste et tiennent, si l'on veut, la place du masque proprement dit. Mais le poète les a mis dans la bouche de ses bohémiens, c'est à-dire des acteurs de l'antimasque ; la seule concession qu'il ait faite aux habitudes, c'est de leur faire changer de costume et de les revêtir à ce moment de somptueux habits

Entrent d'abord deux bohémiens, l'un conduisant par la bride un cheval, où sont juchés cinq petits enfants en brochette, « à l'instar des quatre fils Aymon », et le second un autre cheval chargé de volailles dérobées et autre bagage suspect. Le premier, qui est le « Jackman » de la troupe, commence un boniment médiocrement drôlatique, tout farci d'argot et d'allusions obscures, auquel nous ne comprenons pas grand'chose et qui ne semble pas d'ailleurs destiné à être compris : car le bonhomme nous a dit lui-même : « Si nous ne sommes pas très clairs, c'est exprès ; car s'il faut nous servir de truchements à nous-mêmes, nous préférons n'être pas entendus. » Là-dessus paraît leur capitaine avec six de leurs compagnons : ils se livrent d'abord à quelques entrechats, puis ils entonnent une chanson en l'honneur de leur libre métier :

> Quoique notre nation soit dépenaillée,
> nous tenons ces guenilles pour une richesse,
> si nous possédons plus de trucs que de points (à nos habits),
> Donnez-nous donc du lard, des coquilles de noix,
> des écailles d'huître, de petites noisettes,
> des rubans, des clochettes, du linge safrané,
> et nous pouvons conquérir le monde.

Survient alors le « Patrico », le soi-disant prêtre qui sert d'orateur à la bande. Il entame un long discours en vers pour appeler l'attention de ses camarades sur la belle assistance devant laquelle ils vont opérer. Auprès de gens si distingués, la prédiction de l'avenir ne peut manquer d'avoir du succès. Mais ce n'est pas une raison pour renoncer à leurs moyens coutumiers d'existence, qui sont, comme nul ne l'ignore, « les larcins furtivement faits ». Voici un échantillon

de son style : Jonson qui savait tout n'ignorait pas non plus « la langue verte ».

Laissez-moi vos vilebrequins,
pas n'est besoin de gobelets percés !
Inutile d'user vos doigts désormais
à farfouiller aux poches des grisettes,
ni de pêcher à la ligne les bourses
de braves gens qui nous maudiront !
Mais dans ce duel rigoureux,
montrez-vous gaiement cruels :
visez-moi quelque beau joyau,
qui viendra grossir le trésor :
voilà ce qui fait bouillir la marmite,
ce qui fait fermenter les tonneaux,
tinter les pots et chanter les cervelles !
Or nous y viendrons fort facilement,
rien qu'avec un bout de ficelle :
ce n'est qu'un petit tour de passe-passe,
une et deux, la chose est faite !

Tout ceci n'est qu'une sorte de prologue, et il faut avouer qu il n'est pas bien drôle. Nous arrivons à la seconde partie qui est plus intéressante : c'est le sujet même de la pièce, et il est assez ingénieux. Le capitaine de la bande (c'était Buckingham en personne) parcourt des yeux l'assistance, puis s'avance droit vers le Roi et commence à lui inspecter la main ; ensuite il fait de lui un portrait assez exact, dont le ton familier nous repose des hyperboles coutumières.

C'est par vous, mon heureux gaillard, que je commence ! Voyons !
Je visais le plus important et je suis bien tombé, je crois !
Voilà déjà de la chance, si j'entends bien les principes
mêmes de mon art : c'est une main de gentilhomme !
J'y mets un baiser pour la chance. A en juger par cette ligne,
vous devez aimer le chien et le cheval, mais non pas le cochon.
Pour chasser le brave cerf, non point tant pour sa chair
que pour le bien de votre corps et la fraîcheur de votre sang,
vous avez pas mal d'argent et assez bien de terres,
sur la mer ou à l'intérieur ; et vous en auriez davantage,
n'était qu'en vrai seigneur, ami de la paix,
content de votre bien, vous dédaignez de l'agrandir.
Vous n'êtes point coureur, je le vois écrit sur la paume,
mais le mont de Vénus nous dit que ce n'est pas par impuissance.
Vous vivez seul et chastement, ayant enterré votre femme,
et je le vois par la ligne de vie, pas ne comptez vous remarier

d'où il appert aussi à qui cherche vos qualités,
que vous êtes un brave homme, ayant bien soin de ses petiots
Le mont de Mercure également dénote de l'esprit ;
vous avez quelque talent pour écrire, et pour parler aussi.
Mais que vois-je, au mont de Jupiter ?
Un roi, un monarque! Dieu! Quelles merveilles !
Noble, juste et généreux ! Un Jupiter pour son royaume !
Un maître des hommes et qui règne dans tous les cœurs !

A cette belle découverte, il se croit obligé de changer de ton ; et il entonne un nouvel éloge, cette fois sur le mode majeur. Puis c'est le tour du prince Charles, et les couplets qui lui sont consacrés sont assez jolis, surtout d'un rythme fort heureux ; mais le fond de tous ces compliments ne varie guère, et il n'y a pas lieu de les traduire ici. Ensuite c'est la noble assistance à qui l'on va dire la bonne aventure, et d'abord les dames : chacune a son madrigal, que vient lui réciter un galant bohémien. Lorsqu'on joue la pièce à Windsor, ils sont remplacés par l'éloge des grands dignitaires de la Couronne, le Lord Chambellan, le Lord Trésorier, etc. Tous ces morceaux sont agréables : la fadeur sucrée qui caractérise ordinairement ces poèmes de cour est relevée ici d'un grain de sel, et le mélange n'est point déplaisant.

Cette séance de « bonne aventure » forme la seconde partie de la pièce ; mais celle ci n'est point terminée. Voici maintenant le troisième acte. Les bohémiens, s'ils préfèrent avoir affaire aux gens riches, ne méprisent pas cependant le petit monde : si les pistoles et les écus sont désirables, les liards et les sous ne sont pas à dédaigner. Donc, après avoir servi les puissants de la hiérarchie sociale, ils condescendent à solliciter l'argent de la canaille. Le Patrico et le Jackman entonnent une chanson nouvelle pour attirer la populace ; et voilà toute une bande de paysans qui envahissent la scène : les hommes d'abord, puis les femmes qui ont voulu prendre le temps de s'attifer un peu et qui arrivent en même temps que les joueurs de cornemuse. Ils commencent naturellement par vouloir danser et nous assistons, pour changer, à quelques bourrées campagnardes. Puis les bohémiens se mêlent à eux, plaisantant avec les garçons et les filles, et leur prédisent une belle fortune à venir, tout en les déchargeant de leur avoir présent. Le coup fait, ils s'esquivent en hâte et les pauvres rustauds s'aperçoivent, mais un peu tard, du tour qu'on leur a joué. Heureusement ils ont eu affaire à des

bohémiens de contrebande, à d'honnêtes filous : les voici qui reviennent en riant, et chacun retrouve son bien dans la poche du voisin. Toute cette scène de Kermesse est assez amusante : on y retrouve l'auteur de *Bartholomew Fair* avec sa curiosité de la vie sous toutes ses formes, son observation minutieuse de la réalité même vulgaire, son souci presque trop scrupuleux de la vérité. Mais si vivante et si pittoresque soit-elle, cette paysannerie a le grave défaut d'être un peu longue : on dirait que Jonson ne sait que faire pour allonger le morceau. En réalité il veut gagner du temps, nous verrons pourquoi tout à l'heure. Et nous avons maintenant une longue ballade drôlatique, qui du moins veut l'être, et qui compte jusqu'à vingt couplets. Comment se fait-il, dit l'un de nos lourdauds, que l'endroit d'où vient votre Capitaine soit dénommé : le Cul-du-Diable ? L'autre saisit l'occasion aux cheveux et lui décrit tout au long le festin pantagruélique que « Cocklorel un jour offrit au Démon ». Voici pour donner une idée de cette orgie fantastique un des plats qui y furent servis : je laisse en anglais la description pour ne rien lui ôter de sa saveur :

Two roasted sheriffs came whole to the board
(the feast had nothing been without them) ;
both living and dead they were foxed and furred,
their chains like sausages hung about them.

Il y a neuf autres services et vingt-deux strophes dans le même goût ; mais, la ballade finie, ce n'est pas tout encore. Un de nos gens (c'est ce même Puppy, le plus incorrigible assurément de tous les sots) qui se sent pris du beau désir de s'enrôler dans la bande vagabonde, demande au Patrico en quoi consiste la vie du parfait bohémien. Celui-ci prend la balle au bond et entame un nouveau dithyrambe en l'honneur de son aventureux métier. Tout d'un coup voici venir une troupe de gentilshommes en habits somptueux, mais dont le teint basané surprend d'abord : ce sont nos bohémiens de tout à l'heure qui se sont éclipsés depuis un certain temps, laissant au seul Patrico le soin d'amuser la foule et de divertir les spectateurs. Si tout le troisième acte est si long, c'est que Jonson a voulu leur laisser le temps de changer de costumes et de se « métamorphoser » en grands seigneurs, qu'ils sont d'ailleurs réellement. Et voici le quatrième acte ; il commence par quelques danses et finit par des chansons. Les premières (je parle des chansons qui sont seules de

notre ressort) sont du genre humoristique : elles ont pour objet d'énumérer toutes les choses qui pourraient offusquer l'odorat, la vue, le goût, bref tous les sens de Sa Majesté ; et c'est une burlesque litanie où se succèdent les images les plus dégoûtantes, les plus répugnantes, les plus discordantes et nauséabondes que Jonson pouvait évoquer devant cette cour, d'ailleurs médiocrement raffinée. Puis, le ton s'élevant peu à peu, le Patrico cède la place au Capitaine et au Jackman ; et ils célèbrent successivement sur des rythmes divers les multiples vertus du roi Jacques. Les éloges sont toujours un peu forcés, comme il est inévitable ; mais la forme de ces petits morceaux est de la plus heureuse élégance, et il faut citer au moins celui ci :

JACKMAN.

Voyez, voyez, n'est-il pas beau !
et frais comme le ciel d'été,
parfumé comme l'air le plus pur,
bref de tous points semblable aux lis,
qui ce matin se sont épanouis ?

3e BOHÉMIEN.

Voyez, comme les vents sur les vagues apaisées
apportent les bruits de la terre sur leurs ailes de pourpre,
et se les passant l'un à l'autre, ils les emportent
à tous les points du globe d'où ils sont partis !
Ainsi nous allons prendre sa louange et publier son nom
par le monde, en mille cercles aériens,
si sa grande vertu du moins aime la gloire,
car s'il la dédaigne, nous n'en ferons rien !

Ainsi se termine enfin le *Masque des Bohémiens*, le plus long et, à mon sens, un des moins bons de notre poète Sans doute il n'est pas tout à fait sans mérite : l'idée première en est heureuse, et certains morceaux, les compliments, les dernières chansons, assez bien tournés ; mais les parties comiques, si elles ne manquent pas de pittoresque, sont tout de même un peu bien vulgaires. Surtout la pièce est trop longue : elle gagnerait à être raccourcie d'un bon tiers. Les divertissements de ce genre veulent être courts, et Jonson cette fois l'a trop oublié

Le *Masque des Augures* [1] qui vient ensuite n'est pas non plus un chef-d'œuvre ; c'est même un des plus faibles qu'il ait composés : ni la partie burlesque, ni la partie poétique n'arrivent à remplir leur fin qui est d'amuser ou de plaire. Il faut pourtant le raconter.

La scène représente au lever du rideau « l'entrée du Cellier de la Cour ». Les deux personnages qui paraissent d'abord répondent aux noms de Notch et de Slug, qu'on dirait inventés par Dickens : l'un est commis, premier commis chez un brasseur, l'autre est simple camionneur. Ils sont parvenus à se glisser au cœur du Palais, non pas dans une intention mauvaise, mais au contraire « pour montrer leur affection à Sa Majesté et s'amuser un brin avec elle ». On leur a dit en effet (ce qui malheureusement n'est pas tout à fait faux) que « le poète du roi et son architecte n'avaient plus dans la caboche de quoi amuser seulement un babouin de qualité » ; c'est pourquoi ils viennent offrir leurs services, et c'est ce qu'ils expliquent longuement, trop longuement, à certain employé du service des fêtes qui se hasarde à les questionner. Le divertissement qu'ils ont préparé est naturellement très simple et même un peu niais : ces braves gens sont à peu près aussi naïfs que Bottom et ses amis. Ils ont engagé un montreur d'ours, qui vient faire danser ses trois élèves et chanter la ballade qui constitue le masque lui-même ; ils ont amené aussi une honnête dame, une « vraie lady », la veuve d'un *Knight* qui est tombée dans la misère et qui tient un cabaret (évidemment il y a là quelque allusion pour nous impénétrable) à l'enseigne des « Trois Ours » ; il y a là enfin un certain Vangoose, qui parle un étrange jargon d'allure germanique, ce qui lui donne l'air d'un Hollandais ; mais « ce n'est pas un Hollandais, il est bien né natif d'Angleterre ; seulement il a désappris dans ses voyages à parler sa langue, et il parle maintenant toutes les langues en mauvais anglais ». C'est « un grand artiste », paraît-il, un grand inventeur de masques, et c'est lui qui, à l'instigation du brave Notch, a composé le divertissement de ce soir. Par malheur le roi s'est pourvu ailleurs ; et il leur faut donc plier bagage, à moins qu'on ne les autorise à le jouer en guise d'antimasque. L'employé du service des fêtes se laisse toucher et consent

1. Publié d'abord dans un quarto séparé sous ce titre : « *The Masque of Augures.* With the several Antimasques Presented on Twelfe Night, 1621, s. l., s. i n., s. a. » Il fut donné le 6 janvier 1622 (et non point 1623, comme le dit Gifford) : voir sir John Finnett *Philoxenis*, p. 91. Nichols III, 735. Il fut repris le 6 mai suivant : cf. Finnett. *Ibid*, p 105, « a maske, acted the Christmas before by the Prince. »

à dire un mot en leur faveur, « si on lui assure que le bétail sera propre et n'effraiera point ces dames ». Rien à craindre à cet égard : Ourson, le montreur d'ours, nous avertit qu'il a pris ses précautions ; et pour nous prouver que ses disciples sont d humeur tranquille, il les fait danser avec la cabaretière et ses deux servantes, tandis que lui-même entonne une ballade fort vulgaire à la louange de ladite brasserie. Ceci fait le premier antimasque ; mais Vangoose, qui ambitionne un succès personnel, leur promet d'autres merveilles. « Voulez-vous voir quelque chose ? leur dit-il en son jargon. Je vais vous bringen le Grand Turks mit tous ses bachas et ses trente mille janissaires, ses concubines, ses eunuques, tous met an ender ; le sophi de Perse, le Cham des Tartares met de groot Roi de Mogull ; et vous ferai voir deir hommes et deir elephanten, et que tous se battent dans l'air et tous sont tués et vivants, et rien de tout cela : tout ceci avec l'art des Catoptrics par les réflexions van de glassen ». Ils arrêtent enfin leur choix à l'évocation d'une bande de pèlerins, « de pèlerins qui vont maintenant à ce même instant faire dre, three mille lieues pour aller voir de grand Mahomet à la Mecque » ; et ici se place le second antimasque, « qui était une danse compliquée de pèlerins égarés et difformes, prenant tous des sentiers différents ».

Soudain on voit éclater une grande lumière, qui met tous ces grotesques en fuite. Paraît Apollon qui descend du ciel sur la terre,

et lorsqu'un Dieu descend,
les mortels peuvent penser que ce n'est pas pour des fins vulgaires.

Il commence par évoquer quelques-uns de ses nombreux rejetons, Linus, Orphée, Branchus, Idmon et sa fille Phœmonoe. Tous ces personnages, dont Jonson n'oublie pas de nous donner la généalogie avec une érudition consommée, ne laissent pas d'être surpris de se retrouver vivants. Apollon, sans autre explication, les conduit au trône du roi et prévient celui-ci qu'il est venu « fonder ici un collège d'Augures harmonieux qui seront auprès de lui... les hérauts de la volonté divine » et dont son fils Charles est nommé président. Et les voici en effet qui s'avancent, tandis qu'Apollon chante de petits vers où le savant poète a condensé tout un traité de la Divination. Puis les Augures déposent avec leurs bâtons leur gravité proverbiale et se mettent eux mêmes à danser. Enfin comme tous les rites chorégraphiques sont accomplis, Apollon revient vers le roi et s'excuse de ne pouvoir lui en dire davantage. Il faut, d'après la constitution de

l'Olympe, que tous les auspices soient ratifiés par Jupiter. Mais le ciel s'ouvre, on aperçoit celui-ci au milieu du Sénat des Dieux, et sur la prière de son fils, il hoche la tête en signe d'assentiment. Tout le monde se retire alors, en chantant : « Longue vie au Roi ! »

Tout cela est en somme assez pauvre. Si la partie burlesque est médiocre, la partie poétique, où tant d'érudition est dépensée en pure perte, ne vaut guère mieux. On peut aussi reprocher au poète qu'elles sont mal rattachées l'une à l'autre, ou plutôt qu'il n'y a aucun lien entre elles. Il a prévu l'objection d'ailleurs, et essayé d'y parer en la présentant lui-même : « Je veux bien l'éprouver, dit le préposé aux Fêtes en parlant à Vangoo e ; mais quel rapport entre ceci et notre masque ? » Et l'autre de répondre en son jargon : « O sir, ça n'en vaut que better pour un antic-masque ; plus il est absurde et hors de propos, plus il est meilleur : s'il s'éloigne de la nature du sujet, c'est le plus d'art ; car il y a l'art qui est une chose, et la nature qui en est une autre ! » Le raisonnement n'est pas bien convaincant ; il l'est d'autant moins que la pièce est plus mauvaise

Jonson a pris sa revanche dans cela qui suit. Le titre en est assez long et rappelle les tableaux allégoriques de Lebrun et de Prud'hon : *le Temps vengé recouvre ses honneurs*[1] ! Heureusement il vaut mieux que son titre. Avec lui nous revenons à la satire ; mais bien qu'elle soit remplie d'allusions contemporaines, l'objet en est assez général pour nous intéresser encore aujourd'hui. Elle est dirigée surtout contre les libellistes et pamphlétaires qui attaquent à belles dents l'époque où ils vivent, et notamment George Wither, l'auteur des « Abus Dépouillés et Flagellés », poète de talent, mais puritain déclaré, partant détesté de Jonson. Ces pamphlets étaient d'ordinaire imprimés clandestinement et circulaient sous le manteau ; mais si les conditions de la presse ont changé, l'espèce néanmoins n'en est pas perdue, et il ne manque pas de gens aujourd'hui qui font éga-

1. A paru pour la première fois dans le folio de 1640. Il devait être donné le Jour des Rois, mais il fut reporté au 19 janvier (1623). Voir le compte rendu de sir John Astley (Ms. in Dulwich College, cité par Malone, *Hist. of the Stage*, III, 147). « Upon Sonday, being the 19th of January, the Prince's Masque, appointed for Twelfedaye, was performed The speeches and songs composed by Mr. Ben Johnson, and the scene made by Mr. Inigo Jones, which was three tymes changed during the tyme of the Masque, wherein the first that was discovered was a prospective of Whitehall, with the Banqueting House ; the second was the Masquers in a cloud, and the third a forest. » Cf. Nichols, III, 784 et 802.

lement profession de médire des contemporains, sans toujours respecter la frontière qui sépare la médisance et la calomnie.

On voyait d'abord, dans un décor qui n'est pas spécifié, entrer la Renommée, suivie d'une troupe bizarre, représentant les curieux, les badauds : les uns sont mieux doués du côté de la vue, les autres de l'ouïe ou de l'odorat et selon les cas ils sont affublés d'un masque étrange où il y a plusieurs nez, plusieurs yeux, plusieurs oreilles ; l'auteur les appelle à la manière anglaise : « the Eyed », « the Nosed », « the Eared ». Ces hommes, au nom intraduisible, toujours prêts à écouter, à épier, à flairer les choses nouvelles, se pressent autour de la Renommée, qui vient de la part de Chronos inviter « toutes dignes personnes » au spectacle magnifique qu'il doit donner là ce soir même ; et tous de se réjouir à la pensée de ces nouvelles saturnales. Sur ces entrefaites survient Chronomastix, « le Fouet du Temps », c'est-à-dire George Wither. Il proclame d'abord la haine qu'il porte à son siècle, ce qui le fait tant craindre — ou tant aimer, de ses contemporains. Mais on le prévient qu'on pourra désormais tout dire ; et dans ces conditions il déclare aussitôt qu'il met son fouet au râtelier. La critique est fine et pénétrante : s'il médit de son temps, même en bravant les lois, c'est pour se distinguer ; mais à quoi bon, si tout le monde en fait autant? Au fond ce qu'il aime et ce qu'il recherche, c'est la gloire ; et lorsqu'il l'aperçoit enfin, il se prosterne devant elle et lui fait une déclaration dans les règles. Mais il reçoit un fort mauvais accueil, dont il reste tout interloqué. Se rappelant ses succès d'autrefois, l'admiration qui lui faisait cortège par les rues, il appelle à la rescousse ses amis fidèles : et nous voyons paraître une troupe de fantoches ridicules, l'Imprimeur du poète et son compositeur, un vieux juge libertin qui adore ses vers, un maître d'école qui les met en latin, un soldat sans emploi qui les récite en toutes les tavernes. Ils dansent le premier antimasque autour de leur idole, qu'ils finissent par emporter, tandis que la Renommée regarde d'un œil dédaigneux cette fausse gloire, qui rappelle à son érudite mémoire la fameuse *Apocolokintose !*

Les badauds reviennent alors vers la Renommée pour savoir quel est donc le divertissement que veut leur offrir Chronos, avec un vague espoir que c'est la liberté de la presse. Rabroués de nouveau, ils se livrent à mille extravagances, si bien qu'elle finit par lâcher sur eux une troupe de saltimbanques « qui se moquent d'eux et les chassent ensuite ». C'est le deuxième antimasque.

La partie burlesque est finie ; nous entrons en pleine poésie. Le décor représente maintenant le ciel et la terre, car on aperçoit en haut le vieux Saturne avec Vénus assise auprès de lui, et en bas un certain nombre de ses adorateurs qui forment le chœur. La Renommée qui est restée en scène explique alors au roi le divertissement que le Temps a préparé pour lui :

Dans cette obscurité Vénus a découvert
qu'Hécate, en qualité de reine des Ombres,
retient quelques-unes des gloires du siècle,
qu'elle veut contempler toute seule,
comme elle fit jadis pour le bel Endymion.
Mais à la requête d'Amour le Temps a promis de les délivrer,
comme étant mieux faits pour embellir cet âge d'or,
que vous avez rendu, Sire, à la Terre et qui lui rappelle le sien.

On les voit aussitôt paraître, habillés en chasseurs, sous la conduite du jeune Charles. Cupidon les invite à danser en termes fort galants, puis, les danses achevées, le chœur entonne un bel éloge de la chasse, qui est une école de courage et de vertu. Cette partie poétique est assez longue et fort joliment tournée ; j'en veux citer au moins ce petit bout de dialogue entre Cupidon et l'un des Jeux :

Cupidon (*aux Masquers*).

Respirez un moment, jeunes gens, pour réparer
vos forces, tandis que par nos chants
nous allons de nouveau charger ces beautés !

Jeu.

Et si elles vous chargent, ne craignez rien,
bien qu'elles soient mieux armées que vous ;
il suffit de soutenir leur premier regard,
et alors elles cèdent !

Cupidon.

Ou quittent le combat !

Jeu.

Non, elles ne feront point cela :
elles aimeraient mieux tomber sur la place
que de subir une pareille honte !
Vous n'êtes que des hommes après tout, disent-elles,
et jamais un homme ne les a fait fuir !

Cupidon (*au Roi*).

Pour vous, Sire, qui êtes le maître du Temps,
ne tenez point cela pour un crime

de lèse majesté, si l'Amour et le Jeu
ont pénétré ce soir en votre cour.

JEU.

Sire, craignez plutôt de lui quelque surprise
contre vous, car il a ses yeux débandés !
Or vous êtes ici l'objet le plus noble,
et c'est pour vous seul que je crains.
Les dames que voici, pour un coup pareil,
donneraient bien à Cupidon une récompense,
qui le tiendrait en joie toute sa vie.
Prenez donc garde à tous ses traits,
le coquin est maître en son art !

CUPIDON.

Seigneurs, joyaux de la couronne,
depouillez votre gravité, déridez vos fronts ;
chassez vos soucis, laissez les affaires,
un moment, en l'honneur du Temps !

JEU.

Ne vous fiez à rien de ce qu'il vous dira :
il a contre vous, seigneurs, de noirs desseins.
Il est acheté, payé par vos femmes,
pour vous maintenir dans les fers conjugaux,
et fasciner à tel point vos sens,
qu'il vous fera quitter les affaires d'état,
pour discuter les questions amoureuses !
Ecoutez-le raisonner seulement, et il vous prouvera
qu'il n'est point d'autre affaire ici-bas que l'Amour.

CUPIDON.

Ce sont propos de Jeu, seigneurs, et paroles grossières ;
vos femmes cependant n'auront pas plus mauvaise opinion
de l'Amour pour cela : elles ont à leur service
mon arc, mon carquois et ma main.

JEU.

Pourquoi faire ?
Serait-ce pour tuer les mouches !
Elles méprisent, hélas ! tes bons offices.
Une seule beauté ici a dans les yeux
plus de traits qu'il n'en est parti de ton arc,
qu'il n'y en eût jamais dans ton carquois !
Ami, crois-moi, ces dames
n'ont pas besoin des flammes de l'Amour, elles ont celles de Nature !

CUPIDON.

J'aperçois la Beauté que vous vantez si fort.

JEUNESSE.

Cupidon, vous ne devez pas en viser une en cette cour,
où tant de beautés sont dignes de vos traits
L'Harmonie leur apprit à parler,
les Grâces leur ont enseigné la danse,
et dans les branles d'Idalie jadis,
elles surpassaient votre mère ! Ecoutez, elle appelle !

CUPIDON.

Aux armes, aux armes, tous !

JEUNESSE.

Venez, jeunes gens !
et chargez ! que chacun en prenne une ..

CUPIDON.

Et qu'il éprouve son destin !

JEUNESSE.

Ce sont de nobles luttes,
d'où l'on sort sans égratignures !

CUPIDON.

Il suffit de joindre les pieds et les mains :
voilà ce que le Temps et l'Amour vous demandent !

JEUNESSE.

Et si vous enlevez leur gant,
si vous goûtez au nectar de leur lèvre,
sachez assez bien tempérer vos désirs,
pour ne pas absorber de flamme en un baiser !

Meilleur encore est le masque suivant : le *Triomphe de Neptune pour le retour d'Albion* : Albion n'est autre que le jeune prince Charles, revenu d'Espagne après un mariage manqué, d'ailleurs impopulaire[1]. Tout le décor se compose de deux colonnes portant

1. Le *Triomphe de Neptune* se trouve dans le second folio ; il avait paru antérieurement dans un quarto séparé sous ce titre : « Neptunes Triumph for the returne of Albion, celebrated in a Masque at the Court on the Twelfth Night 1623, s. l., s i. n., s. a. » Il ne paraît pas cependant avoir été représenté. Il était destiné à célébrer le retour d'Espagne du Prince Héritier : il devait être donné le 6 janvier 1624 (Lettre de Chamberlain du 3 janvier : *Court and Times of James I*, Vol. II, 445. Cf. C S. P. D. 1623-25, p. 145. Il fut d'abord retardé « on account of the jealousies about precedence between the French and Spanish ambassadors, though the pretext was the illness of the King. » (Chamberlain to Carleton, Lettre du 17 janvier. *Ibid*, p. 149) ; puis définitivement abandonné, comme il ressort d'une lettre du même Chamberlain du 8 janvier 1625, c'est-à-dire un an plus tard : « A masque put off..... perhaps altogether, as it was last year. » (*Court and Times*, etc., II, 490.)

les inscriptions suivantes : NEPTUNO REDUCI : SECUNDO JOVE ; rien de plus. Paraissent d'abord le poète, qui vient distribuer « l'argument », et le maître cuisinier du Palais, qui se trouve là par hasard. La pièce commence par un dialogue assez amusant, où le maître-queux prétend démontrer à son collègue inférieur qu'un bon poète n'est en somme qu'une façon de cuisinier, et que l'art culinaire est le premier de tous. Cette plaisante idée n'est pas tout à fait originale, et Jonson l'a trouvée dans les auteurs grecs ; mais le détail lui appartient et lui fait honneur, comme on en peut juger par ce fragment :

Poète illusionné, écoute bien ce que je vais te dire !
Une marmite, un dressoir, un fourneau, telles furent les fontaines
de tout savoir en cet univers ; cela revient à dire
une cuisine ! Hé quoi, diras-tu, un maître-queux !
Tu ne connais pas l'homme, non, c'est impossible !
si tu n'as pas servi plusieurs années dans cette école profonde
qui est à la fois la mère et la nourrice de tous les arts,
si tu ne l'as pas entendu lire, et commenter, et démontrer !
Un maître-queux ! c'est le premier de tous les hommes,
comme professeur ! Il esquisse, il dessine,
il sculpte, il peint, il bâtit, fortifie,
fait des citadelles de volailles et de poissons étranges,
creusant ici des fossés secs, ou les remplissant de bouillons,
dressant des os à moelle, élevant des glaces à cinquante pans ;
bâtissant des boulevards de pâtés, et comme ouvrages avancés,
édifiant des remparts de croûte immortelle ;
enseignant en un seul dîner toute la science tactique,
tout l'art militaire, rien qu'à le voir disposer ses plats
par rangs et par files ! En outre il connaît
l'influence des astres sur chacun des mets,
la saison de chacun, ses qualités et son tempérament,
de façon à accommoder ses sauces et ses aromes.
Il tient dans son pot toute la Nature, mieux que les chimistes,
et tous ces sans-culottes, les Frères de la Rose-Croix !
Bref il est architecte ingénieur et soldat,
physicien, philosophe, savant universel...

POÈTE.

D'accord !

CUISINIER.

Et, pour que vous ne doutiez pas qu'il est poète...

POÈTE.

Il suffit, pour en être assuré, de voir cette fureur divine !

En vertu de cette confraternité nouvelle, le poète va lui conter le sujet de son masque et lui expliquer son dessein. Il veut représenter les grandes fêtes que donne Neptune en l honneur du jeune prince, parti avec Hippius (lisez Buckingham) pour un voyage de découverte en Celtibérie et qui revient sain et sauf, après avoir traversé maints dangers. On verra une île flottante, nouvelle Délos, avec un arbre merveilleux, qui de ses rameaux innombrables ombragera les nobles voyageurs... — « Mais, dit le cuisinier, où est dans tout cela votre antimasque ? — Je n'en ai point, répond le poète ; et d'ailleurs je tiens ce genre de divertissement pour assez méprisable. » Là-dessus Maître Coq s'indigne et, pour prouver sa théorie de tout à l'heure, il veut s'en charger lui-même. Son idée n'est pas bien compliquée : il va composer une *olla podrida* dont tous les ingrédients seront figurés par des personnes. Quelles personnes ? Celles qui ne s'occupent que des affaires d'Etat, « mais non pas dans le sens que vous croyez », ceux qui voient les grandes choses par le petit bout de la lorgnette, qui trouvent partout des mystères et font les entendues en tout, n'entendant rien d'ailleurs à leurs propres affaires ; plus un certain nombre d originaux, matamores, entremetteurs, courtisanes, qui sont le personnel ordinaire des satires du temps. Et l'on assiste en effet à un ballet burlesque, où tous ces fantoches, sortant du pot en ébullition, essaient d'exprimer avec des pas appropriés l'ineptie de leurs petits cerveaux. Evidemment, si l'objet de l'antimasque est d'opposer à la partie poétique qui forme le masque proprement dit, une partie bouffonne qui en fasse par contraste ressortir la beauté, le poète a atteint son but, on peut même dire qu'il l'a dépassé. Encore faut-il qu'il y ait quelque rapport entre le masque et l'antimasque, et nous n'en voyons aucun ; il est ingénieusement amené sans doute, mais il n'en est pas moins ridicule.

Ce grave défaut ne doit pas cependant nous rendre injustes pour le reste, pour l'amusant morceau du début en l'honneur de la cuisine, ni pour la partie poétique où nous arrivons maintenant et qui est assez jolie. On voit d'abord paraître, suivant la promesse du Poète, l'île flottante et le bosquet ombreux qui recèle les Masquers ; Apollon et Mercure suivent du haut du Ciel cette odyssée qui arrive enfin à son terme. Puis, tandis qu'ils abordent, on entend les dieux de la Mer, Protée, Portunus et Saron entonner l'éloge du jeune Prince et de son père. Suivent les danses et les chants, ceux-ci fort gracieux, et tout remplis de la délicieuse musique des syllabes grecques.

Ce petit fragment nous prouve que Jonson fut rarement mieux inspiré :

Poète.

Tournez-vous maintenant, de la mer voyez les merveilles !
Là paissent les troupeaux de Protée, les marsouins de Neptune !
Ces pâturages toujours verts, qu'on ne cesse pourtant de labourer,
où sans voir de chemin, on trouve toujours sa route !

Protée.

Venez, nobles nymphes, et ne cachez point
les joies pour quoi vous êtes préparées !

Saron.

Si ce n'est pas pour vous mêler aux hommes,
que faites-vous ici ? Retournez donc chez vous !

Portunus.

Vos robes mêmes le confessent,
en qui nous voyons éclater
l'art de Pallas et d'Arachné,
que pas n'attendiez autre chose !

Protée.

Pourquoi du ver à soie porter le travail,
des écailles nacrées étaler la dépouille,
pourquoi montrer les grains de métal précieux,
que vous avez ramassés sur la grève
pour en faire la souche
où greffer la verte émeraude,
ou bien le rubis du rocher ?

Saron.

Ou toute pierre d'une plus belle eau !

Protée.

Pourquoi sentez-vous l'ambre gris,
dont fut formée la nièce de Neptune,
la reine d'Amour, si vous ne savez pas,
comme Vénus, fille de l'onde, aimer les hommes ?

Chœur.

Vos regards, vos sourires, vos pensées qui se joignent,
tout promet que vous y viendrez !

On ne saurait séparer le *Masque des Iles Fortunées* du *Triomphe de Neptune*. Les deux pièces reposent sur la même idée et ne diffèrent entre elles que par l'antimasque, comme si le poète avait dû remanier

la première au pied levé, pour l'accommoder à une occasion nouvelle. On ne trouvera rien dans celle-ci qui vaille l'amusant éloge de la cuisine que nous avons signalé plus haut ; mais elle est loin d'être ennuyeuse, et dans l'ensemble même elle est meilleure [1].

On voit d'abord entrer un esprit aérien, nommé Johphiel, « qui est, suivant les Mages, l'intelligence de la sphère de Jupiter ». « Il est vêtu de soies légères et multicolores, avec des ailes pareilles, une brillante chevelure dorée, un chapeau de fleurs sur la tête, des bas de soie bleue... et à la main un éventail d'argent ». Paraît alors « un étudiant mélancolique, aux habits usés et râpés, enseveli dans un manteau sombre et abrité sous l'auvent d'un vieux chapeau ». Ce marmiteux individu répond au nom de Merefool ; c'est un pauvre diable qui a dépensé le peu d'argent et d'esprit qu'il avait pour étudier la Cabale et les sciences occultes, sans en avoir jamais retiré d'ailleurs le moindre profit. Il se désespère de sa noire détresse, quand il s'entend interpeller par une voix céleste : c'est notre Johphiel qui va s'amuser à ses dépens.

Le malicieux esprit l'aborde aimablement, se prétend délégué vers lui par les Frères de la Rose-Croix pour lui remettre le collier de l'Ordre et la charge de Principal Secrétaire des Etoiles. Il propose ensuite à Merefool ravi, de le mettre en rapport avec les ombres de grands personnages ; mais tous ceux qu'il choisit, Zoroastre, Her-

1. Le *Masque des Iles Fortunées* se trouve dans le second folio ; il avait paru antérieurement dans un quarto séparé sous ce titre : « *The Fortunate Isles and their Union*. Celebrated in a Masque design'd for the Court, on the Twelfth Night, 1624 s. l., s. i. n., s. a. » La date du folio, 1626 est erronée : il y est fait clairement allusion aux fiançailles du prince Charles avec Henriette de France (novembre 1624) :

> And sing the present prophesy that goes
> Of joining the bright Lily and the Rose.

On remarquera d'ailleurs que toutes les parties non littéraires, décors, costumes, musique, qui n'avaient pas servi l'année précédente, ont été conservées : mais il a fallu changer toute la partie littéraire qui ne convenait plus à l'occasion présente. Il devait être donné le Jour des Rois (6 janvier 1625) ; il fut reporté au dimanche. « A maske of the Prince on Twelf Night .... put off till Sunday the ninth of January. » Finett. *Philoxenis*, p. 143. Cf. Nichols, III, 1011 ; Herbert's, *Office-Book*, in Malone, *History of the Stage*, p. 228 ; et Chamberlain, lettre du 8 janvier 1625 (*Court and Times of James I*, II, 490). M. Fleay, sans qu'on voie pourquoi, a éprouvé le besoin d'embrouiller les choses. Il intervertit sans raison valable l'ordre accoutumé, supposant que le *Masque des Iles Fortunées* était antérieur au *Triomphe de Neptune*, qu'il n'a pas été représenté à la Cour et que Jonson l'a fait jouer au théâtre de la Fortune (*B. Chr.*, II, 15-16). M. Brotanek a fait justice de cette hypothèse aventurée. (*Eng. Mask*, p. 360.)

mès Trismégiste, se trouvent par malechance toujours occupés. Il n'arrive même pas à réaliser son rêve de voir « un Brahmane ou un Gymnosophiste » ; il doit se contenter de « Master Skelton et Master Skogan, deux poètes du temps d'Henry Quatrième », qui s'obstinent à ne lui montrer que des figures grotesques et populaires, comme Til Ulespiègle, Elinor Rumming, Mary Ambree et Tom Pouce. Et l'antimasque, dont tout ceci n'est que le préambule, se compose en effet d'une douzaine de ces fantoches. On pourrait penser que le pauvre illuminé est déçu dans son attente ; mais il est de bonne composition et se déclare enchanté « de cette première grâce que lui a accordée la Compagnie des Rose-Croix ». Là-dessus Johphiel éclate de rire et Merefool s'enfuit tout confus.

Il y a dans tout ce dialogue satirique d'assez jolis traits, mais trop éparpillés, trop perdus parmi les allusions périmées, pour que je croie devoir en rien citer. Voici maintenant le masque proprement dit : Jonson suppose que les *Iles Fortunées*, jusqu'ici flottantes par les mers, ont reçu des Destins l'ordre de se fixer ; et Macaria, la plus grande et la plus fameuse, va se joindre à la Grande-Bretagne, où vivent les plus heureux de tous les mortels. La scène s'ouvre, et l'on aperçoit les Masquers assis à leur place, « tandis que l'île s'avance » et qu'Apollon avec l'Harmonie et les Esprits de la Musique chantent le morceau suivant :

Protée, regarde, ô berger des mers,
toi qui des ports détiens les clefs,
    et va dire à ton maître Neptune,
que Macaria, la princesse des Iles,
où il ne pousse rien qui ne soit un sourire,
    vient aborder ici pour y demeurer.
Les vents sont parfumés et soufflent mollement,
elles ne connaissent d'autre haleine que Zéphyr,
    qui des fleurs est le père ;
c'est par lui que vivent les virginales violettes,
par lui que toutes plantes exhalent des parfums,
    toujours nouveaux comme les Heures !

Ces jolis vers, sauf quelques changements, figuraient déjà dans le *Triomphe de Neptune ;* et en effet toute la partie sérieuse des *Iles Fortunées* n'est qu'une réplique du masque précédent. Ce sont les mêmes personnages, le même décor et les mêmes rythmes, comme si les costumes, le fond et la musique devaient resservir. Le poète a

changé un mot çà et là, rarement tout un vers ; et l'ensemble de cette petite idylle marine sort peut-être encore plus joli de ce remaniement.

Entre le *Triomphe de Neptune* et le *Masque des Iles Fortunées*, on trouve dans l'édition ordinaire un joli divertissement intitulé : l'*Anniversaire de Pan ou la Fête des Bergers* [1]. On ignore absolument quand il a été représenté : on sait seulement que ce fut devant le roi Jacques, et l'on a parfois pensé que ce fut le dernier masque auquel il assista. S'il en est ainsi, on croirait que Jonson, prévoyant la mort de son fidèle protecteur, a voulu lui offrir dans cette pièce un modèle achevé de ce genre qu'il goûtait par-dessus tout. Cette courte pas-

1. *L'Anniversaire de Pan* a paru pour la première fois dans le second folio sous ce titre : « *Pans Anniversarie* ; or, the Shepherds Holy-Day... As it was presented at Court before King James, 1625. The Inventors, Inigo Jones. Ben : Jonson. » Le libellé de ce titre, conforme aux prétentions de l'architecte, mais si contraire aux habitudes du poète, me paraît cacher un mystère que je n'arrive pas à débrouiller. Il me semble néanmoins probable qu'il est exactement reproduit d'un quarto, aujourd'hui perdu. La date indiquée semble inexacte et nous offre un autre problème difficile à résoudre. MM. Fleay et Brotanek s'accordent à reconnaître qu'il a dû être donné en été, sans doute pour l'anniversaire du couronnement du roi Jacques (25 juillet) ou plutôt de sa naissance (19 juin). Or Jacques est mort le 27 mars 1625 : si le masque a été donné en été, ce n'est donc pas cette année-là. Il est vrai que ce point n'est nullement prouvé, le principal argument, qui est l'apparition de nymphes « répandant des fleurs de toutes sortes « n'étant pas irréfutable. Accordons-le pourtant : reste à dater la pièce. M. Fleay propose d'abord 1624 (*B. Chr.*, I, 309), puis 1623 (*Ibid.*, II, 14), sans spécifier ses raisons. M. Brotanek tient pour l'année 1620 ; il s'appuie sur un relevé de comptes (publié dans N. & Q. Ser. I, Vol. XII, p. 485), où il est question de costumes et accessoires pour un certain nombre de personnages comiques, qui semblent bien en effet appartenir à notre masque : « Tooth Drawer, Judgler, Prophet, Clocke Keeper, Clarke, Fencer, Bellowes Mender, Tinker, Mouse Trappman, Cornecutter, Tinderbox man, Scribe. » Mais la date est-elle bien sûre ? Je serais tenté, pour ma part, de l'attribuer comme Nichols à l'année 1624 : il se trouverait ainsi dans le recueil à sa place exacte, entre le *Triomphe de Neptune* et le *Masque des Iles Fortunées*. On lit en effet dans une lettre de Chamberlain à Carleton du 21 août 1624 : « Young Maynard wrote a Masque, which was acted at Burley with little applause ; Ben Jonson wrote one to be performed before the Prince at Kellingworth, whilst the King was at Warwick » (C. S. P. D. James I, Vol. 171, 66). Quel est ce masque que nous n'avons pas ? N'est-il pas naturel de supposer qu'il s'agit précisément de ce divertissement estival que nous ne parvenons pas à dater ? Le folio dit, il est vrai, que l'*Anniversaire de Pan* a été joué devant le roi Jacques et à la Cour ; mais ce n'est peut-être là qu'une formule. Il a pu d'ailleurs être représenté d'abord devant le Prince et repris ensuite devant le roi. On remarquera que toute la partie lyrique du masque se retrouve en grande partie dans les *Underwoods* sous ce titre : « *A New-Year Gift, sung to King Charles*, MDCXXXV. » (G.-C., III, 352.)

torale est en effet, avec le *Masque des Reines* et le délicieux *Obéron*, une des plus jolies choses qui soient parties de sa main.

Nous voici transportés aux vallons d'Arcadie, séjour favori du divin Pan ; et nous allons assister aux fêtes que donnent les bergers en l'honneur du dieu des campagnes « La cour étant assise », on voit d'abord paraître trois Nymphes, « qui répandent sur le sol des fleurs de toute sorte » ; elles sont bientôt rejointes par un vieux berger qui porte « un encensoir et des parfums ». La scène se remplit alors des odeurs les plus diverses, qui se fondent en une symphonie olfactive ; et si les mots pouvaient suggérer les attributs des choses, il n'y aurait pas dans toute la littérature anglaise, si riche en énumérations de ce genre, de page plus délicieusement parfumée.

1re Nymphe.

C'est ainsi que commencent, en ces brillantes nuits,
les cérémonies annuelles que l'on doit au divin Pan !
Voici son jour qui se lève et invite
aux jeux, aux danses, aux plaisirs !
Eloignez-vous, envieux et profanes !
C'est aujourd'hui la Fête des Bergers !

2e Nymphe

Parsemez, parsemez, mais sans les confondre,
de mille fleurs la terre souriante et ravie :
la primevère, épouse du printemps,
la belle pâquerette et la fleur du coucou,
et pour couronner la fête, la reine de Mai,
l'étoile du jardin, j'ai nommé la rose !

3e Nymphe.

Tombez, violettes, tombez ! puis changez de couleur,
comme font les amants, rougissants, pâlissants !
et n'exhalez pas une odeur moins suave,
en mourant, que dans votre vie ;
afin que tous, à votre parfum, puissent dire :
« C'est aujourd'hui la Fête des Bergers ! »

Berger.

Bravo, mes toutes belles ! Faites pleuvoir les roses,
jusqu'à la dernière ; puis vous retournerez emplir
vos paniers odorants pour une pluie nouvelle !
Apportez des glaïeuls, des tulipes et la fleur d'Adonis,
l'œil-de-bœuf, des boutons-d'or, des ancolies,
des œillets, des marguerites, des campanules bleues,
des coucous, des pensées et des calaminthes,

des amarantes et des hyacinthes aux blonds cheveux ;
apportez les riches œillets, les iris et les lis,
les narcisses tachetés ou frangés de pourpre,
et la belle couronne impériale, l'asphodèle et la passe-rose,
le nombril-de-Vénus, la cardamine douce ;
quelques branches aussi de la chevelure de Daphné,
et le myrte joyeux dont on vêtira ces poteaux,
entrelacé de spicanard et de marjolaine,
étoilé de jaunes soucis et de reines-des-prés !
Ainsi, lorsque l'autel sera paré comme il convient,
il n'exhalera pas moins de parfum que ne fait le nid du phénix :
Panchaia pourra lui envier ses senteurs exquises,
la Chine ses couleurs et le ciel son éclat !

Assurément cette jolie page où s'amoncellent tant de noms fleuris, ne vaut pas les morceaux fameux où Shakespeare, Milton et Shelley ont pour ainsi dire entassé tout le trésor odorant de la terre anglaise. Si Jonson a réussi à en assembler davantage, on peut trouver que peut-être il en a trop mis; son énumération devient un catalogue assez sec, et tous les noms de fleurs que nous venons de traduire sont loin d'être également jolis dans l'original ! Surtout nous n'avons pas ici les épithètes justes et rares, les comparaisons pénétrantes, que les autres ont su trouver pour exprimer la grâce de chacune d'elles : notre poète se contente des adjectifs les plus communs. Nous sommes loin du *Conte d'Hiver* et de *Lycidas !* Mais tout de même c'est une heureuse trouvaille, et qui enchante, que cette grosse brassée de fleurs champêtres en un coin de l'œuvre du vieux Ben : il n'était donc pas entièrement fermé aux choses de la nature, à tout ce qui n'était pas humain et londonien ; il aimait peut-être les fleurs, ces sourires de la nature ; il en connaissait du moins les noms parfumés, qui laissent aux lèvres qui les prononcent un peu de leur beauté, de leur poésie !

Nous retombons dans la prose avec l'antimasque, qui suit immédiatement cette introduction si gracieuse. C'est un escrimeur qui se présente devant le vieux berger, en faisant le moulinet avec sa rapière, et qui vient au nom d'une troupe de Béotiens, ses compatriotes, défier les gens d'Arcadie « à leurs sports favoris ». Le poète a prêté au personnage une sottise toute béotienne, et l'on sait quelle conscience scrupuleuse il apporte toujours à peindre un imbécile. Puis les Béotiens viennent danser l'Antimasque et se retirent ensuite, sur le conseil du vieux berger. « Votre sottise, leur dit-il, mérite son

pardon, puisqu'elle a fait plaisir ; mais ne soyez pas trop présomptueux, et n'allez pas provoquer la comparaison avec des personnes qui approchent de si près les dieux ! » Il s'agit des Masquers qui attendent assis autour de la Fontaine de Lumière la fin de ce divertissement prétendu comique et que le vieux berger invite maintenant à descendre.

Puis les trois Nymphes, accompagnées par les musiciens qui sont habillés en prêtres de Pan, entonnent un hymne au dieu des campagnes, qui n'a pas la grandeur de celui de Keats, mais dont le rythme est assez heureux.

1er Nymphe.

Nous chantons Pan, le meilleur des chanteurs,
qui nous enseigna le premier à mettre nos chants en musique,
et qui nous apprit sur la flûte plus d'airs que n'en connaît Phébus !

Chœur.

Entendez-nous, bosquets, et résonnez, coteaux, de sa louange !

2e Nymphe.

Nous chantons Pan, le meilleur des danseurs,
qui conduit les théories des Naïades et des Dryades,
dans leurs évolutions mieux que ne fait Hermès !

3e Nymphe.

Nous chantons Pan, le meilleur des chasseurs,
qui pousse le cerf à chercher des abris ignorés,
et se montre à la chasse bien plus grand que n'est Sylvain !

2e Nymphe.

Nous chantons Pan, le premier des bergers !
qui nous protège et conduit nos troupeaux
à des pâturages meilleurs que n'en connaît Palès !

Chœur.

Entendez-nous, bosquets, et résonnez, coteaux, de sa louange !
Et tandis que nous chantons ainsi sa puissance et sa gloire,
que les vallons et les ruisseaux répètent nos accents !

Ici les Masquers dansaient leur entrée ; et les chanteurs reprenaient leur hymne à Pan, qui à partir de cet endroit est de toute beauté.

Pan est notre tout : par lui nous respirons et nous vivons,
nous nous mouvons, nous sommes ; c'est lui qui élève nos agneaux,
qui bénit nos troupeaux et qui, de ses trésors, nous donne
les fines et chaudes toisons dont nous sommes vêtus !

C'est lui qui écarte de nous les chaleurs et les froids,
éloigne de nos parcs toutes les maladies,
fait durer le printemps partout,
gonfle le pis des brebis qui nourrissent !
Mais s'il fronce le sourcil, tout se meurt, hélas !
les moutons, les bergers, et l'herbe des prairies !

CHŒUR.

Efforçons-nous donc à lui plaire, en accroissant ainsi
les honneurs dus au dieu qui fait out notre bien !

(*La Danse principale.*)

Si pourtant, si pourtant,
vous voulez la fête plus digne du dieu,
voyez assises là-bas les fées au pied d'argent,
les Nymphes des bois et des eaux,
filles des arbres et des fontaines !
Allez les chercher : il sera bon
de voir celles-ci onduler comme un bois,
et celles-là tournoyer comme un flot,
en bonds,
et en ronds,
si bien qu'enfin les applaudissements
réveillent l'Echo et lui fassent
répéter la fin de nos phrases,
Echo, des oracles le plus véritable,
bien qu'elle ne soit rien qu'un bruit,
Echo, l'amie de Pan, la reine des vallées,
qu'on entend si souvent sans qu'on la voie jamais !

Ici avaient lieu les Revels. Puis revenaient les Béotiens qui dansaient un deuxième antimasque, et les Nymphes reprenaient de nouveau l'invocation au dieu des Pasteurs. Ce quatrième morceau, moins noble que les trois premiers, a en revanche une saveur rustique très particulière : par la précision réaliste du détail, il rappelle vraiment certaines pièces grecques, d'Aristophane ou de Théocrite.

BERGER.

Grand Pan, père de notre paix et de notre plaisir,
toi qui nous donnes tout ce loisir,
écoute les prières que te font en ce jour de fête
la troupe des bergers qui te sont consacrés,
et qui viennent sur le mont Lycée te rendre hommage !

CHŒUR.

Que nos brebis reçoivent les assauts du bouc,
pour que nous t'apportions les premiers nés de nos agneaux,

et puisque de toutes les peaux les premières t'appartiennent,
avec le premier lait de nos chèvres et de nos vaches ;
protège toujours nos parcs à moutons,
conserve nos fontaines agréables et claires ;
chasse d'ici le blaireau. le renard, le loup,
et toute la vermine qui ronge nos troupeaux !
Lors, défendus par toi que nous vénérons tant,
nous vivrons tous heureux à l'ombre du mont qui t'est cher !

BERGER.

Que chacun maintenant retourne à son travail ;
et si vous avez aujourd'hui mené grande vie,
si vos troupeaux ont brouté tout leur saoûl,
ne les confiez pas plus longtemps à des soins mercenaires !
Vous les voyez passer là-bas ; ils ont bien rempli
la tâche dont vous les aviez chargés ;
mais si vous leur donnez ce soin-là trop souvent,
vos troupeaux et vous s'en trouveront mal !

« Ainsi se terminait » cette *Fête des Bergers*. qui est une jolie évocation de la Grèce antique. une reconstitution assez exacte, sans pédanterie, des sentiments des pasteurs arcadiens envers leur dieu protecteur. N'était l'intervention de ces Béotiens par trop authentiques, ce serait un chef-d'œuvre exquis : tel qu'il est, c'est encore un des mieux réussis parmi les masques de Jonson, sinon tout à fait le meilleur[1].

Il y a six ou sept ans d'intervalle entre *l Anniversaire de Pan* et *le Triomphe d'Amour à Callipolis* : et j'avoue qu'on s'en aperçoit[2]. Il fut joué à la Cour en 1631, par le Roi lui-même, c'est-à dire par Charles Ier. C'est une pièce qui devait donner prétexte à de somptueux étalages de soie, de velours et d'or, et qui fournissait à Inigo Jones plusieurs occasions de montrer son ingéniosité mécanique ; mais la part réservée à la poésie dans ce spectacle magnifique est vraiment bien restreinte, et l'on ne peut s'empêcher d'en vouloir à

1. *L'Anniversaire de Pan* est suivi dans le folio d'un certain *Masque des Hiboux* qui n'a du masque que le nom et qui n'a de joli que son titre.

2. Donné le 9 janvier 1631 (et non 1630) (Cf *The Court and Times of Charles I*, II, 89 et 91). Publié dans un quarto séparé sous ce titre : « *Loves Triumph through Callipolis*. Performed in a Masque at Court, 1630. By his Majestie, with the Lords, and Gentlemen assisting. The Inventors. Ben : Jonson and Inigo Jones. London, I. N. for Thomas Walkley, 1630. »

l'habile architecte d'avoir ainsi réduit son collaborateur à la portion congrue.

Nous sommes à Callipolis, cité imaginaire où règne la Beauté, ce qui pour notre helléniste revient à dire la Bonté Le programme distribué aux spectateurs leur expliquait que « l'Amour, naguère considéré par la Cour comme une divinité titulaire et particulièrement vénérée, avait reçu avis que dans les faubourgs et confins de Callipolis s'étaient glissées certaines sectes d'amants dépravés, qui ne connaissaient l'Amour ni de nom, ni de fait, mais qui se vantaient néanmoins d'être ses sectateurs. C'étaient plutôt de véritables furies, dont toute la vie n'était qu'un continuel vertige, ou pour mieux dire une torture sur la roue d'Amour, qu'un mouvement mesuré et ordonné ». Là-dessus, sans autre préambule, on voyait paraître une douzaine de ces agités, qui par une pantomime burlesque « exprimaient leurs affections confuses », « sous le costume et l'aspect convenus des quatre principales nations de l'Europe ». Il est curieux de voir quelle idée se faisaient Jonson et ses contemporains des diverses façons dont les différents peuples font l'amour. Malheureusement il nous a laissé le soin de deviner auquel appartient chacun de ces types.

Un amant glorieux et fanfaron ;
un amant qui pleurniche des ballades ;
un amant aventureux et romanesque :

voici d'abord notre paquet, c'est l'amour à la française !

Un amant ombrageux et fantasque ;
un amant corrompu qui corrompt (la duègne ?) ;
un amant jaloux et maussade :

c'est l'amour à l'espagnole !

Un amant d'avarice sordide ;
un amant fier et dédaigneux ;
un amant querelleur et colère :

c'est apparemment l'italien. Et voici le dernier trio :

Un amant mélancolique et désespéré ;
un amant inquiet et envieux ;
un amant sensuel et brutal :

ce sont des Allemands, ou des Anglais peut-être ; s'il en est ainsi, Jonson ne flatte guère ses compatriotes, et ce sont les nôtres après tout qui s'en tirent encore à meilleur compte.

Lorsque ces amoureux grotesques ont exprimé par mille « tours compliqués » la bizarrerie de leur humeur (c'est l'antimasque), on voit descendre du ciel un certain Euphemus qui est, paraît-il, « fort homme de bien » ; il chante en vers médiocres la gloire du véritable Amour, qui est cette fois l'amour conjugal. Puis il supplie la Reine de vouloir bien honorer d'un regard le cortège qui va se dérouler par les rues de Callipolis et qui représente le Triomphe d'Amour. Mais la noble troupe a le nez délicat et ne veut point pénétrer dans la ville, avant que « les faubourgs et les confins n'en soient purgés des odeurs infectes qui les souillaient tout à l'heure ».

Alors il coulera comme un riche parfum,
pénétrant notre narine, ou comme le bruit délicieux
d'une langoureuse musique qui ne meurt pas
à notre oreille, mais en parcourt tous les replis !

Ici « la scène s'ouvre » : on aperçoit « une vue de la mer » ; et maintenant le Triomphe s'avance, c'est-à-dire le cortège, conduit par Amphitrite, femme d'Oceanus, escortée de quatre dieux marins, Nérée, Protée, Glaucus et Palémon. Il se compose de quinze amoureux et d'un nombre égal de Cupidons, qui se rangent sept de chaque côté, séparés les uns des autres par un des Cupidons, la torche allumée ; et le quinzième qui n'est autre que Sa Majesté, se place au centre. Ce sont de grands et nobles personnages, marquis, comtes et chevaliers ou cadets de grandes maisons, qui jouent le rôle des vrais amants : le Prudent, le Judicieux, le Secret, le Vaillant, le Spirituel, le Jovial, le Modeste, le Courtois, l'Elégant, le Magnifique, etc. Le Roi représente l'Amant héroïque. Une fois qu'ils sont tous en place, Amphitrite leur adresse un discours assez étrange, où elle les invite « à déposer leurs vœux sur ces autels (ce sont les seins des dames) » ; puis elle développe avec Euphemus et le chœur le thème déjà indiqué plus haut :

Quand l'amour est réciproque,
les choses vont toujours bien ;
le cercle de la volonté
est la vraie sphère de l'Amour.

Tout ceci, qui doit être chanté, est en conséquence assez médiocre : la musique en bonne sœur devant couvrir l'indigence de la poésie. Maintenant paraissait « dans les cieux » Euclia, ou « une belle Gloire » qui chantait son admiration d'un tel spectacle en vers également médiocres et plats. A ce même moment, par un artifice de l'ingénieux machiniste, on voyait dans le fond se dresser « une grotte creuse » sur laquelle étaient assises les Muses. Puis se dansaient les Revels, et la scène changeait de nouveau pour représenter un jardin. Cette fois, par un nouveau sortilège d'Inigo, les cieux s'ouvraient et l'on apercevait en l'air « quatre personnes différentes, assises, en forme de constellation » : c'étaient Jupiter, Junon, le Génie et l'Hymen ; ils attendaient Vénus « pour compléter leur astérisme » et l'invitaient par des chants à se hâter. Vénus arrivait alors « dans un nuage », traversait la constellation, descendait jusqu'à terre, et, le nuage ayant disparu, on la voyait assise sur un trône :

Ici, ici, je suis présente,
avec ma flamme et ma ceinture,
où sont tissés tous les pouvoirs,
que m'ont donnés les Grâces et les Heures,
mes vieilles nourrices, avec l'art
de gagner les cœurs et de les retenir,
et je descends avec !
Mais tout d'abord je recommande à vos puissances
le serment que je vais prêter sur la Terre
pour le parfait Amour et pour la vraie Beauté !

Puis, comme elle se levait pour se diriger vers la Reine, on voyait le trône disparaître « et à sa place montait un palmier, avec au sommet une couronne impériale ; et des lis et des roses, partant de la racine, embrassaient tout le tronc et allaient fleurir jusqu'à la cime ». Cet arbre curieux avait des significations mystérieuses, que le chœur prétendait alors expliquer en vers assez pauvres ; et tout se terminait par les compliments d'usage à la Reine et au Roi.

Nous arrivons enfin au dernier masque de Jonson, qui lui aussi fait plus d'honneur au machiniste qu'au poète. La partie poétique, si peut-être elle est un peu meilleure, y est également sacrifiée à la parade burlesque et aux surprises de la mise en scène[1].

1. Donné le 22 février 1631. Voir C. S. P. D., 1629-31, pp. 509, 512 ; et *Court and Times of Charles I*, II, 95 et 158. Il faisait pendant au masque précédent, offert

Le spectacle était, s'il se peut, plus magnifique encore : le théâtre était « encadré de feuillages rehaussés d'or et entremêlés de fleurs de toutes sortes, avec des enfants nus grimpant parmi les branches, et au milieu une grande guirlande de fleurs », où se lisait le titre de la pièce : *Chloridia*. Toute l'invention du poème est en effet empruntée à un passage des *Fastes* d'Ovide sur la déesse Chloris, « qui dans un conseil général des Dieux fut proclamée déesse des fleurs .. et qui devait être *stellifiée* sur la terre par un décret absolu de Jupiter, lequel voulait voir la terre ornée d'étoiles aussi bien que le ciel ». Le rideau levé, on se trouvait donc devant un paysage champêtre « d'aimables collines », tapissées de fleurs, du creux desquelles glissaient mille fontaines, qui s'allaient réunir en un fleuve au fond du tableau ; par-dessus, un ciel serein avec des nuages transparents « donnant, dit le poète, un grand éclat à tout l'ouvrage ». « Quand les spectateurs ont suffisamment nourri leurs yeux de ces merveilles », un des nuages s'entr'ouvre et l'on y voit assis un jeune enfant dodu et replet, qui représente le doux Zephyrus ; de l'autre côté, dans « un nuage empourpré » apparaît Printemps, qui est une belle jeune fille, « avec une tunique verte et une robe blanche toute brodée de fleurs ». Le dialogue s'engage entre les deux nuages en strophes gracieuses et d'un heureux dessin.

Zephyrus.

Arrive, arrive, aimable Printemps,
et porte à la Terre, notre commune mère,
les heureuses nouvelles que j'apporte.
Il est décrété par tous les dieux
que la Terre et le Ciel n'auront plus de querelles
et s'aimeront l'un l'autre désormais !
Ils se feront gloire l'un à l'autre :
la Terre regardera le Ciel tendrement,
et leurs honneurs seront égaux ;
toute émulation cessera et toute discorde ;
car Jupiter veut que la Terre ait ses étoiles,
et ses lumières aussi bien que le Ciel !

par le Roi à la Reine comme celui-ci est offert par la Reine au Roi. Il a été également publié dans un quarto séparé sous ce titre : « (Ben Jonson) *Chloridia*. Rites to Chloris and her Nymphs. Personated in a Masque at Court. By the Queenes Maiesty And her Ladies. At Shrove Tide. 1630, London. Thomas Walkley, s. a. » On remarquera que le nom de Jones ne figure pas dans le titre du quarto : il se trouve en revanche dans le folio.

PRINTEMPS.

C'est déjà fait : voici des fleurs,
aussi fraîches, aussi neuves que les heures,
grâce à l'ardeur de ce soleil !
mais nous les verrons plus nombreuses encore,
si nous pouvons du souffle de Zéphyr,
obtenir pareille faveur !

Puis Zephyrus s'évanouit dans l'espace et Printemps descend sur la terre : elle y est reçue par les Naïades ou Napées (« ce sont les nymphes des Fontaines »), qui l'accueillent par cent questions. La jeune reine, sans y répondre, les invite à la suivre jusqu'au trône du roi, à qui elle va justement conter son histoire. Sans doute elle n'est pas très neuve, mais elle est joliment tournée.

PRINTEMPS.

Cupidon naguère se crut offensé
de tous les dieux qui dans leur état,
dans leur conseil, l'abandonnaient si bien
qu'il n'avait pas l'air d'être des leurs,
et qu'on le dédaignait comme un enfant.

LES NAPÉES.

Or il tient qu'en cela on froisse son honneur !

PRINTEMPS.

Et quoique sa mère cherche à tempérer,
à redresser sa rage à force de raisons.
en lui montrant qu'il vit encore sous ses ordres.
il se rebelle et lui désobéit,
elle a dû lui prendre ses armes :

LES NAPÉES.

Pour lui faire sentir la justice de sa main !

PRINTEMPS.

Sur quoi l'enfant dans une fureur sombre,
en toute hâte a couru vers l'Enfer,
pour exciter et émouvoir la jalousie,
pour susciter contre les dieux tout un parti,
mettre en lutte et le Ciel et la Terre et l Enfer,

LES NAPÉES.

Et bouleverser l'univers de mille calamités !

Là-dessus les Nymphes dansent, en s'accompagnant de la voix et

des instruments, puis elles vont se rasseoir au fond de la scène. Ce n'est là, en effet, qu'une sorte de prologue. Voici maintenant l'antimasque.

« Une partie du sous-sol s'entr'ouvre », et l'on en voit sortir un nain aux pieds fourchus, « qui arrive en poste de l'Enfer sur un cheval courtaud, et suivi de deux laquais ». Ces deux derniers se mettent à danser. C'est la première entrée de l'antimasque, qui n'en compte pas moins de huit. Pendant ce temps, le Nain est descendu de sa monture et décrit aux spectateurs dans un discours assez spirituel, mais un peu long, les joyeuses perturbations qu'a causées la venue de l'Amour dans le triste royaume de Pluton.

« Par les Furies ! Comme je suis ravi du titre de ma charge ! Le Postillon d'Enfer ! Pourtant je ne suis pas un Mercure, je ne suis qu'un mauvais génie, qu'on a envoyé ici avec tout un ballot de nouvelles ! Des nouvelles ! Jamais l'Enfer n'a été si bien pourvu de cet article-là ! L'Amour y est venu, ces derniers temps, et il a été si bien reçu par Proserpine et Pluton et tous les potentats de l'endroit, que depuis c'est une fête perpétuelle ; et la cessation des tourments est accordée et proclamée pour toujours. Tantale, à moitié mort de faim, s'est jeté sur les fruits d'un tel appétit qu'il menace de ruiner toute la compagnie des marchands de quatre-saisons ; et il a devant lui une rivière où coule un vin exquis ! Ixion, détaché de sa roue, est devenu danseur ; il passe son temps à faire des cabrioles, des entrechats et des jeté-battus avec les Lamies ! Sysiphe, s'arrêtant de rouler sa pierre, est passé maître au jeu de boules, il défie maintenant tous les premiers joueurs, tous les curés de l'Enfer, et ils se livrent des parties où il leur rend des points, sur la poitrine de Tityus qui est tenu, pour les deux tiers au moins, comme le plus délicieux boulingrin de tout le Tartare ! Toutes les Furies s'amusent à un jeu qu'on appelle quilles, et qu'on joue avec les os des vieux usuriers, et ceux-ci, leurs âmes j'entends, suivent la partie avec délices et font des paris Jamais on n'y vit tant de jeux ! Les filles de Danaüs ont brisé leurs tonneaux sans fond pour en allumer des feux de joie. Tout est changé en triomphe ! Heureusement les portes de l'Enfer n'étaient pas tenues fermées avec autant de sévérité qu'elles ne sont ici ce soir : sinon Pluton aurait eu une cour assez froide et Proserpine une mince assemblée, malgré tous leurs territoires ! Ah ! nous avons eu de la peine à entrer, moi, mon courtaud et mes deux laquais ! Nous avons dû nous glisser par le chas d'une aiguille espagnole, autrement nous serions restés dehors ! Et encore c'est par la faveur d'un des gardes qui est tailleur pour dames, et qui nous a ouvert le passage. »

Suivent les diverses entrées de l'antimasque, telles qu'il vient de les annoncer. C'est d'abord Cupidon avec la Jalousie, le Dédain, la Crainte et la Dissimulation, qui dansent ensemble (deuxième entrée) ; puis le Nain de la Reine, richement costumé en Prince de l'Enfer,

suivi de six esprits infernaux qui dansent successivement, exprimant tous leur joie « de la venue de Cupidon parmi eux » (troisième entrée). C'est ensuite le tour des Intempéries, qui viennent figurer sans doute par des pas appropriés l'ennui que leur inspire l'arrivée du Printemps La scène, en effet, s'est changée en une « tempête effroyable ». La nymphe Tempête paraît d'abord avec quatre vents : c'est la quatrième entrée Puis ce sont les Eclairs au nombre de trois, « leurs habits étincelants exprimant cet effet dans leurs mouvements » (cinquième entrée). Puis c'est « le Tonnerre tout seul qui danse sur un bruit confus, imitant celui de l'orage » (sixième entrée). C'est ensuite la Pluie, « représentée par cinq personnes toutes gonflées et couvertes de nuages, leurs cheveux pendants comme s'ils étaient humides, avec dans les mains des boules pleines d'eau parfumée, qu'ils répandent par la chambre en dansant » (septième entrée). C'est enfin la Neige, représentée « par sept personnes avec la tête et la barbe hirsutes toutes blanches et sur leurs habits des flocons mélangés de grêlons » (huitième entrée). Il y a dans tout ceci des inventions naïves et plaisantes, qui nous font sourire aujourd'hui et qui pourtant ne sont pas inférieures à celles de nos faiseurs de ballets. Le gros défaut de cet antimasque, c'est qu'il ne rime à rien, semble-t-il : on voit mal quel rapport il peut y avoir entre l'avènement de Chloris et la descente de Cupidon aux Enfers. Et sans doute il ne faut pas critiquer trop sévèrement le détail de ces livrets d'opéras ; mais on peut au moins leur demander une certaine unité de composition.

Brusquement « par la providence de Junon », et grâce à l'habileté d'Inigo Jones, la tempête s'arrête et le décor change : c'est maintenant « un endroit délicieux, représentant le Bocage de Chloris avec une tonnelle en orfèvrerie, soutenue par des Termes en forme de Satyres, embellie de festons, de guirlandes et de toutes sortes de fleurs odorantes ». Dans le bocage est assise la déesse Chloris (qui n'est autre que la Reine), entourée de quatorze nymphes, sept de chaque côté (comme dans le masque précédent), « avec des robes frangées d'argent et ornées aux épaules de grandes feuilles vertes rebrodées d'or », avec des couronnes où les fleurs se mariaient à l'or et à l'argent, et des voiles, et des aigrettes ! Bref le spectacle est magnifique ! Nouveau chœur des Naïades, assez joli :

Flots aux pieds d'argent, courez tous joyeux,
hâtez-vous donc à la rencontre

de l'amoureux Printemps !
pour qui les gazouillantes fontaines racontent
l'histoire des Fleurs,
sauvées par les Heures,
sur l'ordre bienveillant de Junon, et les pluies d'Iris
envoyées pour éteindre la jalousie et toutes les forces
de la guerre d'Amour rebelle,
tandis que Chloris, astre brillant, s'apprête
à couronner nos chants joyeux, faits depuis si longtemps
sur les airs que nous apportons, pour réjouir Printemps !

Puis vient l'entrée des Masquers, un autre chant des nymphes, un second ballet, et la scène change de nouveau, du moins dans le fond. Le ciel nuageux s'entr'ouvre et laisse voir Junon et sa messagère Iris ; « au-dessus, de nombreux esprits aériens assis dans les nuages ». Iris annonce à Junon que Cupidon demande grâce et « verse plus de larmes

que n'ont d'yeux les oiseaux qui lui sont consacrés »,

c'est à savoir les paons ! Devant un pareil repentir, les dieux s'amolliront ; et l'on voit alors monter une colline, « au sommet de laquelle est un globe sur lequel se dresse la Renommée avec la trompette » traditionnelle : et autour d'elle, « quatre personnes qui représentent la Poésie, l'Histoire, l'Architecture et la Sculpture ». Là-dessus les Muses et les Nymphes entonnent de nouveaux chants, repris en chœur et, merveille inattendue ! on voit la Renommée s'élever dans les airs en agitant ses ailes, et lorsqu'elle a disparu dans le ciel, celui-ci se referme et la colline disparaît. Les dames alors se mettent à danser avec les seigneurs, « et tout finit ainsi[1] » !

IV

Après avoir étudié dans le détail les masques de Jonson, il convient de porter un jugement d'ensemble sur cette portion considérable et

1. Je mentionne uniquement pour être complet les deux *Bienvenues d'Amour* (Love's Welcome) que Newcastle commanda par charité à Jonson, lorsque le roi s'arrêta chez lui à Welbeck en 1633 et à Bolsover en 1634. Dans le second de ces deux divertissements il reprend le thème d'Eros et Antéros, qu'il avait déjà traité dans *A Challenge at Tilt* : le reste est sans intérêt. Ces deux fêtes coûtèrent à Newcastle près de 20.000 livres.

fort curieuse de son œuvre. Cette collection de petites pièces constitue un recueil unique, où revit pour un moment devant nous le monde à jamais disparu qui les aima. Mais n'ont-elles qu'une valeur historique ? et en dehors des renseignements qu'elles nous apportent sur les courtisans de Jacques I[er] et leur façon de se divertir, méritent-elles de nous arrêter par leurs qualités littéraires ? Molière est le roi de la comédie, mais les ballets que son roi le condamnait à écrire ne sont plus aujourd'hui que des documents ; on reprend sans cesse d'une main familière ses merveilleuses comédies, qu'on croit posséder par cœur et où l'on retrouve toujours du nouveau ; mais combien de gens ont lu la *Princesse d'Elide* ou *Mélicerte ?* et qui s'avisera de les relire ? Les livrets de Benserade, peut-être parce qu'ils sont d'accès moins facile, nous paraissent plus intéressants ; mais, à vrai dire, on doit les ranger dans la catégorie des livres qui piquent la curiosité plutôt qu'ils n'excitent l'admiration. On en peut dire autant des opéras de Quinault, qui ressortissent au même genre : le plaisir alangui que nous prenons à les lire ne vient-il pas de la satisfaction raffinée qu'on éprouve à se distinguer du commun ? Il faut l'avouer franchement, le charme subtil de ces choses vieillottes leur vient, pour une grande part, de l'indéfinissable poésie du passé. En est-il ainsi des *Masques* de Jonson ? N y a-t il pas dans toute cette mythologie rebattue, dans ces vers trop élégants, une source de plaisir toujours vivace, ou du moins quelques filets de poésie vraie, que les siècles n'ont pu tarir ? C'est la question qu'il nous reste à examiner.

Le masque est en soi un genre assez malaisé, tranchons le mot, un genre faux : la partie littéraire y est tellement sacrifiée au reste que c'est presque une duperie que d'y apporter trop de soin. On pourrait soutenir que les livrets d'opéra n'ont pas besoin d'être bien écrits, puisque nul n'entend les mots qui se chantent ; s'ils ne perdent rien à être en bon style, on ne voit pas ce qu'ils y gagnent. Mais l'opéra, qui procède à la fois du masque et de la tragédie, est déjà une forme de l'art dramatique : on y trouve une action, des sentiments, des caractères. La pastorale même, avec ses développements prévus, ses péripéties attendues, ses sentiments conventionnels, contient un élément dramatique, des possibilités psychologiques, dont un auteur adroit peut tirer parti. Mais le masque est quelque chose comme un opéra sans sujet, autant vaut dire une cantate[1].

1. N'est-ce point le lieu de répéter le mot de Saint-Evremond parlant de

Point de personnages particuliers, rien que des divinités mythologiques, dieux ou demi-dieux abstraits, allégories inconsistantes. Point d'intrigue, mais une suite de tableaux reliés entre eux par de grossières ficelles. Les sujets n'offrent point d'intérêt et sont limités à un nombre restreint. On peut aisément les compter sur les doigts ; une seule main suffirait même, car je n'en discerne pas plus de cinq. C'est d'abord, lorsque l'occasion le commande, l'éloge de l'hyménée, la supériorité de l'état de mariage sur l'improductif célibat. Puis, afin de consoler les célibataires ou les couples qui n'auront trouvé que déception dans l'état nuptial, vient ce thème plus général que l'amour est la joie suprême en ce bas monde et la fin propre de notre existence. Mais pour ne pas désobliger les gens graves, qui ont renoncé bon gré mal gré aux plaisirs de l'amour, on peut chanter aussi la gloire ou la vertu, et en général le triomphe du bien sur le mal. Enfin, dernier thème à peu près obligé, que l'on retrouvera dans tous les masques et qui donne à tout ce recueil une très fâcheuse unité, l'éloge de la famille royale, de la reine si gracieuse et si belle, des enfants qui sont l'espoir des nations, du roi surtout qui est successivement le modèle de toutes les vertus, la joie et le soleil du monde, inférieur (à peine !) à Dieu seul. Tels sont les trois ou quatre lieux communs, car le premier ne peut servir que dans des cas déterminés, qui font la matière de tous ces poèmes, et il y a lieu de louer Jonson d'avoir su les renouveler si bien, que, sauf les deux masques nuptiaux, aucun de ces divertissements ne ressemble à l'autre. On est confondu de la variété de son imagination, de son érudition du moins, lorsqu'on remarque le nombre de personnages différents qui nous apparaissent successivement dans ces trente masques. Mais, ce qui met le comble à notre étonnement, c'est qu'il ait eu si rarement recours aux grands dieux qui défraient ordinairement les sujets de ces fêtes. Neptune, sauf erreur, n'apparaît jamais ; Saturne, Pallas, Diane, Hercule, une fois seulement ; Jupiter, Junon, Vulcain, Apollon, chacun deux fois ; Hymen trois fois ; Vénus quatre (ô prodige !). Si j'ajoute enfin que l'Amour, pilier fondamental de toutes ces fêtes, n'intervient que huit fois dans ces divers morceaux, on aura probablement peine à me croire et l'on tiendra à vérifier.

Il faut dire aussi que la grande variété de ces poèmes d'apparat leur

l'Opéra : « Une Sottise chargée de Musique, de Danses, de Machines, de Décorations, est une Sottise magnifique, mais toujours Sottise. » (*Œuvres Mêlées*, III, 232 (*Sur les Opéra*).

vient précisément de ce qui en diminue l'apparat, j'entends de la partie comique. Que Jonson ait inventé ou non l'antimasque, il n'aurait pas pu donner à ce genre assez faux une telle vitalité, si le ton du poème s'était toujours maintenu sur les hauteurs du masque primitif. L'antimasque, plus ou moins burlesque, destiné à servir de repoussoir au masque sérieux, eut non seulement l avantage de délasser préalablement les spectateurs du divertissement pédantesque auquel ils étaient condamnés ; il permit à Jonson et à ses rivaux de mettre un peu de variété dans un genre qui semblait n'en comporter guère La postérité aurait plus de peine à lire les masques de notre poète s'ils n'étaient agrémentés de ce préambule amusant. Les antimasques de Jonson ne sont pas tous très drôles ; mais, s'il a souvent l'esprit lourd, il eut parfois aussi de jolies idées. Dans *l'Amour rétabli* par exemple ou dans le masque des *Alchimistes*, il a laissé libre cours à sa fantaisie malicieuse et le résultat est charmant. J'aime moins les imaginations de ses dernières pièces, le dialogue du Poète et du Cuisinier, du famélique Merefool avec le facétieux Johphiel, ou le triomphe éphémère de Chronomastix : malgré de bons détails, on y sent déjà la fatigue de la vieillesse prochaine, de la maladie qui menace. En revanche, dans son *Obéron* et dans le *Masque des Reines*, nous trouvons deux antimasques du genre le plus différent, mais l'un et l'autre admirables. Dans celui-ci c'est une évocation réaliste et forte, pittoresque et colorée, d'un sabbat infernal ; dans celui-là c'est une féerie gracieuse que la gaillardise agreste des Satyres empêche de tourner à la mièvrerie. Le comique y est plus discret que dans les pièces qui viendront plus tard, mais cela n'est point pour nous déplaire. Le contraste entre les deux parties, étant moins accusé, paraît moins choquant ; l'ensemble a quelque chose de plus harmonieux. Maintenant, si l'exécution n'est pas toujours aussi parfaite, il faut avouer que l'idée était excellente : au lieu de nous cantonner au bord du Léthé ou sur les cimes du Parnasse, il nous promènera d'un laboratoire d'alchimiste aux montagnes de la Lune et du palais d'Obéron à l'arrière-cuisine de la cour. Ses masques prendront ainsi, par ces oppositions inattendues, un attrait plus vif : on les ouvrait avec quelque appréhension, et l'on est tout étonné d'y trouver ces imaginations plaisantes, robustes ou gracieuses ; on lit l'antimasque avec plaisir et on se laisse entraîner ainsi à lire toute la pièce, la partie comique et le reste, la sauce légèrement relevée faisant passer le poisson assez fade.

Cependant le fond dans ce genre de divertissements n'a pas grande importance. Les idées, les sentiments exprimés ont quelque chose de si prévu, de si conventionnel qu'on n'y prête guère attention ; ils sont tellement imposés par la nécessité du genre qu'on les retrouve exactement semblables d'un pays à l'autre à un demi-siècle de distance, sans qu'un soupçon de plagiat puisse même effleurer les auteurs. Ces lieux communs, ces banalités, ces fadaises, ne peuvent emprunter quelque nouveauté, quelque intérêt, quelque charme, qu'au style dont on les aura revêtus. La pureté de la langue, la musique du rythme, l'élégance et la justesse des images évoquées, voilà tout ce qui fait le prix de ces riens délicats, et si la beauté de la forme compte pour moitié au moins dans les autres genres, on peut dire ici qu'elle est tout.

La forme dans les masques de Jonson n'est malheureusement pas sans défauts. Le premier, le plus frappant, est la rage d'allusions, qui gâte la plupart de ces prétendus divertissements et qui en rend la lecture assez malaisée dans un temps où la mythologie a passé de mode. Nos grands-pères, qui avaient moins de choses à apprendre, connaissaient par le menu la généalogie des moindres dryades et les aventures des plus humbles génies. Ils comprenaient sans effort la plupart des allusions qui nous embarrassent et l'auteur prenait un malicieux plaisir à leur proposer de ces énigmes. Si c'est là un défaut commun à tous les faiseurs de masques, inhérent au genre lui-même, on pense bien que Jonson n'en est pas exempt. Connaissant l'antiquité beaucoup mieux que les autres, il nous écrase au tournant de chaque strophe de son ingénieuse érudition. Cette sorte de rébus plaisait fort à la pédanterie du roi Jacques ; mais elle irrite notre ignorance et nous rend par conséquent plus difficiles à satisfaire Un autre écueil de ces divertissements mythologiques, c'est l'abus des allégories : Jonson ne l'a pas évité non plus. Comme les divinités de l'Olympe latin ne suffisent pas à incarner toutes les vertus, toutes les passions, toutes les attitudes de l'esprit, nous voyons surgir à chaque instant des vers du poète de pâles fantômes féminins qui représentent la Paix ou la Foi, la Crainte ou la Peine. Ce procédé, prétendu renouvelé des Grecs, qui consiste à remplacer des sentiments réels par d'irréelles statues, passa pendant plusieurs siècles pour conférer à la poésie une inégalable noblesse. En réalité il lui enlevait toute vie, sans y ajouter la moindre beauté. La fausse noblesse qu'elle visait à leur donner n'était qu'un préjugé caduc, aujourd'hui déchu de son

prestige : les vers qui lui durent un éclat trompeur, un succès passager, nous apparaissent maintenant bien surannés. Cependant toutes ces entités allégoriques dont la troupe nous assomme ne doivent pas nous rendre injustes pour les mérites de cette poésie. Il y a beaucoup de ces nobles personnages dans nos auteurs du XVIIe et du XVIIIe siècle, dans La Fontaine et dans Quinault, dans Chaulieu, dans Voltaire, et pourtant ils ont écrit des vers exquis. Toute cette figuration symbolique ne met pas en fuite la poésie. Si les grandes envolées d'un Pindare et d'un Shelley ne sont pas de mise en ces fêtes surtout galantes, un poète adroit trouvera moyen de mettre ces riens en jolis vers, élégants et spirituels, qui, à défaut d'autres mérites, auront au moins de la grâce et du tour. Jonson a-t-il été ce poète adroit ?

On s'étonnerait fort si j'osais le prétendre et je ne le soutiendrai pas. Esprit vigoureux et solide, nature un peu triste et grondeuse, il n'avait pas cette joyeuse nonchalance, cette insouciance légère, qui fait monter aux lèvres d'aériennes chansons. Toutes les parties qui comportent du raisonnement, de l'observation, sont généralement bien venues ; tout ce qui exige de l'imagination, de la fantaisie, du sentiment, en un mot de la poésie, tout cela, sauf exception, n'est pas très heureux. On a dit que tout le monde était poète dans l'Angleterre de Shakespeare, et dans cette assertion séduisante, il y a un fond de vérité. Je croirais volontiers qu'il y a dans l'humanité, même dans chaque nation, une somme de poésie constante, pour ainsi parler. Aujourd'hui elle est concentrée dans un nombre plus restreint d'individus, qui par réaction contre l'embourgeoisement de la vie et l'américanisme grandissant, la chérissent davantage et l'honorent d'hommages plus exquis. En ce temps-là, la poésie était comme en dissolution dans l'air ; elle se manifestait dans les moindres choses, depuis la langue des sermons jusqu'à la forme des pourpoints, jusqu'à la plume d'un chapeau. Mais les choses qui sont trop répandues deviennent très facilement communes ou banales. Sauf quelques très grands noms, Sidney, Spenser, Donne et le grand Shakespeare, les poètes ne sont guère plus nombreux ni de talent plus rare alors qu'aujourd'hui. Mettez à part encore Drayton, W. Browne et Chapman ; les autres ont une facilité coulante qui est à peu près synonyme de banalité. La poésie qu'on trouve dans les masques de Jonson est sensiblement du même ordre : les comparaisons qu'il emploie, les images qu'il évoque, les sentiments qu'il

dépeint, n'ont rien de personnel. Ce sont les mêmes qui défraient toute la poésie amoureuse, galante et courtisane en ce temps-là. Pas un vers qui lui appartienne en propre, qu'il ait fait sien par une nuance de pensée ou de sentiment nouvelle, par une trouvaille d'expression heureuse. Parfois cependant nous avons signalé au passage quelque couplet bien tourné, une assez jolie strophe; mais, à y bien regarder, elle brillait surtout par contraste, par opposition avec la platitude environnante. On en aurait trouvé l'équivalent en ouvrant au hasard n'importe quel recueil du temps et sa valeur intrinsèque était en somme assez minime. D'ailleurs, quand bien même le fond de cette poésie eût été plus original, Jonson n'aurait jamais pu lui donner la forme nécessaire; s'il avait eu les plus jolies idées du monde, il eût été bien empêché de les exprimer. Tant qu'il s'agissait de développer en grands vers solides des pensées fortes et des sentiments vigoureux, tout allait à merveille : les pièces qu'il a écrites en vers héroïques sont presque toujours admirables, surtout lorsqu'il n'a pas à se préoccuper de la rime. Il en va tout autrement dès qu'il aborde le lyrisme. Ici non seulement il est assujetti au servage de la consonnance identique à la fin des vers ; mais les vers étant plus courts, l'exigence est plus pénible encore. Non pas qu'il s'ingénie à rimer richement : la plus vague similitude suffit à le contenter[1]. Mais rien que ce modeste effort semble lui coûter énormément : pour caser à la place voulue le mot nécessaire, il en vient à torturer sa phrase de la façon la plus gauche. Toutes les ressources des poètes qui riment malgré Minerve, il y a recours successivement. Cependant, comme il est d'une honnêteté scrupuleuse avec lui-même, il n'abuse pas de la cheville ni de l'impropriété : la phrase est courte, essoufflée, mais on n'y trouve pas de mots inutiles. En revanche, que d'inversions maladroites! Quelles expressions bizarres ! Quelles constructions malaisées[2] ! Les acteurs qui chantaient ces phrases et

1. Voici quelques exemples pris à peu près au hasard : « forget, feet (G.-C., III, 76) ; harbinger, defer (77) ; rod, abroad ; these, seas ; cry, not I (112) ; destiny, die ; forget, yet (113). »

2. Cf. *The Golden Age Restored* (G.-C., III, 103).

The male and female used to join,
And into all delight did coin
    That pure simplicity.
Then Feature did to form advance,
And Youth called Beauty forth to dance,
    And every Grace was by.
It was a time of no distrust,
So much of love had nought of lust.

les spectateurs qui les écoutaient prêtaient moins d'attention au sens qu'à la musique ; mais nous qui voyons seulement les mots écrits, nous avons peine à ne pas rire de voir Jonson peiner si douloureusement pour faire entrer dans ces petits vers toutes les idées qu'il y veut enfermer. On l'imagine en son réduit studieux, grattant, raturant, mordillant sa plume et battant des doigts, pour arriver à disposer entre ses deux rimes laborieuses tous les mots qu'il doit condenser en deux ou trois pieds ! Que d'efforts et que de désespoirs pour aligner ces pauvres strophes qu'un autre moins puissant, mais mieux doué, griffonnerait en se jouant sur la table d'un cabaret ! La seule excuse de Jonson, c'est qu'il avait peut-être un cadre fixé d'avance, un moule strophique à remplir, que le musicien lui imposait ici un grand vers et là un petit Mais cette bienveillante hypothèse n'est malheureusement pas bien sûre, ni même, avouons-le, très probable.

On voudrait y croire cependant quand on considère ces masques du point de vue de la métrique et non plus seulement du style Le vers est dur, heurté, rocailleux ; on se demande avec effroi ce que sera la strophe : elle est généralement détestable. Les longs morceaux écrits tout entiers en petits vers de quatre pieds, à rimes plates et qui n'étaient que récités, sont des merveilles d'harmonieuse élégance à côté des parties chantées. Toutes les maladresses que peut se permettre un poète, ou plutôt qu'il devrait se défendre, Jonson les commet de gaieté de cœur. On sait de quelle ressource sont les rimes croisées pour varier la musique d'un morceau, en empêchant le retour à trop bref intervalle de deux sons identiques : nous trouverons chez lui au contraire abondance de rimes plates, jusqu'à trois de suite et même quatre [1]. Quant au dessin de la strophe, il est parfois heureux, du moins lorsqu'il s'en tient à des types connus, tels que la strophe de quatre vers à rimes croisées ou de six vers rimant

None feared a jealous eye.
The language melted in the ear,
Yet all without a blush might ear,
They lived with open vow.
Each touch and kiss was so well placed,
They were as sweet as they were chaste
And such must yours be now.

1. Cf. *The Vision of Delight*, G.-C , III, 115.

See, see, her scepter and her crown
Are all of flame, and from her gown
A train of light comes waving down.
This night in dew she will not steep
The brain, nor lock the sense in sleep
But all awake with phantoms keep,
And those to make Delight more deep.

aabccb, les vers 1, 2, 4 et 5, assez longs, les autres plus courts. Mais lorsqu'il s'écarte de ces modèles éprouvés, il s'expose aux pires bévues. Voici un exemple, pris à peu près au hasard, de ce qu'il pouvait écrire de sang-froid :

Ope, aged Atlas, open then thy lap,
And from thy beamy bosom strike a light,
That men may reap in the mysterious map
All lines,
And signs
Of royal education, and the right [1].

Est-ce à dire qu'il n'y ait pas dans tous ces poèmes, j'entends dans les parties lyriques, quelques passages assez réussis ? Il serait exagéré de le prétendre : on trouve çà et là une jolie strophe, bien rythmée, bien chantante, et chaque fois que nous avons rencontré cette bonne fortune, nous nous sommes empressés de la signaler. Mais ces réussites sont des exceptions, des exceptions rares ; souvent le morceau bien commencé tourne court, s'achève dans la platitude et la gaucherie. Jonson n'avait pas cette charmante aisance, la divine spontanéité, qui est la marque des vrais poètes.

Ceci dit, il faut convenir que ses masques, sans être des chefs-d'œuvre incomparables de grâce et de poésie, sont tout de même bien supérieurs à tous les autres poèmes du même ordre qui nous ont été conservés : on en possède une trentaine en dehors de ceux de Jonson. Je les ai lus très consciencieusement, mais sans grand plaisir, probablement parce que je m'attendais à y trouver mille choses exquises et qu'il a fallu beaucoup en rabattre. Sans doute il y a dans Campion, dans Carew, dans Beaumont, dans Shirley, des inventions gracieuses et de jolies chansons ; mais tout de même elles ne sont pas si fréquentes, et pour rencontrer une idée heureuse, il en faut supporter beaucoup d'autres d'une banalité désespérante. Ceux qui sont d'un bout à l'autre conçus sur le mode sérieux, comme ceux de Daniel ou de Campion, sont ennuyeux, à parler franc. Dans les autres, ceux de Davenant ou de Carew, le comique est de qualité médiocre. Souvent supérieurs à Jonson dans les parties lyriques, ils restent notoirement au-dessous lorsqu'il s'agit de plaisanter. L'antimasque, au lieu d'être un dialogue assez développé, se réduit à quel-

1. *Pleasure Reconciled to Virtue*, G.-C., III. 124.

ques paroles ; parfois même nous n'avons qu'une brève indication de costume, comme pour les entrées comique des ballets de Molière. D'ailleurs toute idée de composition a disparu : on se demande à chaque instant quelle raison a présidé au choix des personnages, pourquoi on voit paraître à tel moment un satyre, ou un Irlandais, ou un matassin. Dans Jonson au contraire, il y a toujours une sorte d'unité, et c'est là tout de même un mérite. En somme ses masques sont mieux construits, plus intéressants; si on les compare aux autres, ils deviennent presque délicieux.

Cette supériorité d'ailleurs relative, ils la doivent surtout à l'antimasque. Les compliments plus ou moins élégamment rimés, qui constituent le fond du masque proprement dit, seraient vite insupportables, si la fadeur n'en était relevée par d'amusants contrastes, par ces petites scènes de comédie où la fantaisie de l'auteur s'échappe en saillies imprévues. Peu doué d'imagination, d'invention poétiques, mieux pourvu du côté de l'observation comique, il orienta le masque vers la comédie, le rendant ainsi plus intéressant pour les spectateurs et mieux approprié à son talent. Il y versa les trésors inutilisés de sa verve satirique, qui, relevée d'une pointe de fantaisie, prend ici je ne sais quel charme inattendu. L'antimasque, où il avait conscience d'exceller, détrôna ainsi peu à peu le masque véritable, où il se sentait confusément inférieur ; et celui-ci, dans le livret du moins, finit par être réduit à des proportions très restreintes. C'est cette ingénieuse disposition qui sauva de l'ennui et qui sauvera de l'oubli les masques de Jonson. Jamais il n'a commis la faute de réduire l'antimasque à de muettes parades, comme il arriva dans les masques de Davenant, qui sont presque aussi ennuyeux que ceux de Daniel. Il a compris que dans ce genre faux, voué aux redites et aux lieux communs, le seul moyen d'être intéressant était de développer la partie comique, et qu'il l'ait fait de propos délibéré ou par un heureux instinct, peu importe, puisque le résultat est le même. On les lira donc, non pas pour les banalités lyriques qu'il faisait chanter à ses acteurs et qui ne justifient que trop exactement le mot de Figaro, mais pour les hors-d'œuvre comiques dont il sut les agrémenter. Les meilleurs, à mon sens, ne sont pourtant pas les plus drôles ; les conditions et les circonstances ne lui permettaient pas d'ailleurs de lâcher tout à fait la bride à son humeur satirique et à sa robuste gaieté. Les meilleurs sont ceux où cette gaieté modérée se colore par suite de la donnée d'une nuance de fantaisie pittoresque. *L'Amour*

restauré, *Mercure et les Alchimistes*, *les Nouvelles de la Lune*, *le Satyre*, *la Fête de Pan*, voilà dans des genres très différents autant de petits chefs-d'œuvre d'imagination gracieuse et spirituelle. Jonson nous y apparaît sous un aspect plus souriant, plus aimable, avec une gaieté moins âpre qu'à l'ordinaire : son talent vigoureux est comme illuminé d'un rayon de poésie. S'il fallait cependant choisir et donner le prix, je crois que je préférerais de tous le plus sombre, je veux parler du *Masque des Reines*. Peut-être est ce une aberration de goût qui nous attire par contraste vers les horreurs et les étrangetés d'un pareil tableau, mais le jour où il composa avec une érudition savoureuse cette belle scène de sabbat, ce jour-là Jonson fut un grand artiste.

En somme ce réaliste convaincu, que rien dans la nature ne rebute, mais qui était incapable d'en dégager la poésie latente, de discerner l'âme de beauté qui se cache sous les apparences imparfaites, a senti avec une intensité surprenante ce qu'on peut appeler la poésie du laid. C'est le trait le plus important pour sa physionomie artistique qui me semble ressortir de l'étude des masques. Celui qui sort de l'étude de ses comédies et qui lit d'un œil rapide un de ses meilleurs masques, est ravi d'une surprise délicieuse ; mais les jolis vers, les images gracieuses qu'on trouve çà et là ne marquent pas une dualité de nature, une complexité de talent très riche et originale, et j'y reviens pour prémunir le lecteur contre certaines exagérations. Les critiques pressés, qui ont épuisé pour les autres œuvres les adjectifs puissants, sont tout heureux de pouvoir recourir aux épithètes de douceur, et ils lui marquent leur reconnaissance en forçant plus ou moins la note admirative [1]. Il convient donc, pour terminer, de remettre les choses au point véritable.

On conçoit mal un poète qui serait à la fois grand réaliste et grand rêveur, aussi curieux de beauté idéale que de vérité exacte, aussi sensible au pittoresque d'un gueux espagnol qu'à la noblesse d'une statue grecque. Cette opposition n'est pourtant pas irréductible :

1. Voici un spécimen de ces jolies phrases :

« The airy elegance of these compositions is a perfect contrast to the stern and rugged strength of his other works ; the lyrical parts of them especially have often a grace and sportiveness, a flow as well as a finish, the effect of which is very brilliant. Still even in these, we want the dewy light and rich-coloured irradiation of the poetry of Shakespeare and Fletcher : the lustre is pure and bright, but at the same time cold and sharp, like that of crystal. » Craik. *A Compendious History of English Literature*, p. 577. (London, 1861.)

elle peut se résoudre dans une large compréhension, dans une admiration complète du Beau. Tout ce que l'homme peut concevoir est dans la nature, les déesses idéales comme les plus ignobles mendiants, et qu'il préfère instinctivement les unes ou les autres, un esprit qui serait peintre, épris de couleur et de lignes, peut réconcilier ces deux extrêmes dans une éclectique admiration. Mais ce qui semble une antinomie, une anomalie, c'est la présence dans un homme très savant et très raisonnable des qualités les plus charmantes de la poésie. Trouve-t-on chez Jonson ce précieux contraste, et les éloges qu'on lui a donnés de ce chef sont-ils mérités ? A-t-il été vraiment sensible à la poésie des choses, à la beauté de la vie ? Cet observateur pessimiste, ce penseur chagrin, ce satirique morose, a-t-il joui avec une sensibilité vibrante et fine de toutes les choses qui embellissent et parfument notre existence mêlée ? Cette complexité qui est rare n'est pas impossible et on la trouvera, sans aller plus loin, dans Milton ; elle n'existe pas chez Jonson. La phraséologie galante et gracieuse qu'on trouve dans ses masques ne doit pas nous faire illusion : on retrouvera les mêmes expressions, les mêmes images, dans tous les contemporains. Ce sont des phrases en l'air et qui flottent dans l'air ; on les a empruntées aux Italiens, qui les ont prises aux Latins, qui les avaient dérobées aux Grecs. Mais il ne suffit pas pour être poète d'évoquer Diane et Vénus, ou d'accumuler dans des lignes inégales les noms de fleurs et d'oiseaux Ce qui constitue la poésie, c'est l'intensité de la vision personnelle, l'acuité et la nouveauté des sensations éprouvées par le poète en face de la nature et de la vie. Or les vers de Jonson n'ont rien de personnel : pas un seul qui soit bien à lui : ils ont un air de centon, de pastiche, ils sont tous dénués d'originalité véritable. Il y a autant de distance entre eux et la poésie vraie qu'entre les jolis sonnets d'une revue provinciale et ceux du maître qui les inspira : c'est un rien qui fait la différence, un rien qui fait tout. Tout l'effort de son imagination ne va qu'à combiner des sujets neufs, en associant sur un plan imprévu les éléments communs de la mythologie allégorique ; mais le détail précieux, le détail qui est la marque de l'artiste est d'une banalité qui lasse. On peut dire en somme qu'il n'avait pas l'imagination poétique, la faculté de construire au-dessus du monde réel, un rêve personnel de beauté.

Est-ce à dire qu'il fut totalement dépourvu de fantaisie ? Ce serait une injustice : il avait une sorte d'imagination très particulière, qui

s'est exprimée très heureusement dans ses meilleurs masques. Incapable, malgré tout son savoir, de s'approprier la grâce constamment noble et un peu vague des mythologies gréco-latines, il a joui pleinement des inventions de la mythologie nationale, qui sont d'un réalisme si précis, si charmant Par là encore il est bien anglais : l'imagination populaire a peuplé ces vertes campagnes de petits génies facétieux, malicieux, qui n'ont pas la divine élégance des nymphes helléniques, mais qui n'en sont que plus vivants. Jonson semble y croire aussi, à ces fées, à ces elfes, à ces lutins ; il nous décrit leurs fonctions, il nous conte leurs aventures. Et il ne se contente plus de démarquer ses devanciers; il lui faut inventer des traits nouveaux, car il n'a presque pas eu de prédécesseurs. Il est ici sur son terrain, il se sent bien à l'aise ; lui qui, de la mythologie grecque, n'a vraiment compris que les satyres insolents et vulgaires, se trouve de plain-pied avec ces petits génies malicieux et farceurs. Il arrange avec joie les récits et les légendes populaires, il leur prête des tours nouveaux, des plaisanteries inédites. Avec eux il s'aventure dans le monde de la fantaisie sans s'éloigner pourtant de la réalité concrète et solide, dont le contact lui est nécessaire. Ils satisfont également ce goût du réalisme, si fort chez lui, et ce besoin de fantaisie par quoi il est poète. Ses lutins restent mêlés à la vie des hommes et ils n'en diffèrent en réalité que par leurs dimensions minuscules. Bref cette fantaisie réaliste est tellement imprégnée de vérité prochaine qu'on ne saurait vraiment parler de dualité de nature ; il n'y a pas opposition entre le rêve et la réalité : l'un simplement prolonge l'autre, sans qu'on puisse apercevoir la ligne de démarcation.

C'est au même besoin de réalité dans la fantaisie que répond le goût de Jonson pour les bohémiens : ce poète savant et bourgeois devait ressentir par moments le dégoût de la platitude environnante et son imagination s'évadait le long des routes à la suite des Zingaris. D'autres ont mieux peint la soif d'indépendance de ces vagabonds farouches, leurs amours véhémentes, le déguenillement de leur costume et l'étrangeté de leurs mœurs ; mais il semble bien que Jonson ait été le premier à ouvrir les portes de la littérature à ces sauvages du Vieux-Monde Je reconnais que sa peinture est toute extérieure, qu'il n'est pas arrivé à pénétrer l'âme de cette race ni la poésie de leur existence. Mais le fait seul, pour cet homme d'ordre, d'avoir étudié, regardé avec sympathie, ces hommes de désordre, me paraît très intéressant à noter. Il marque au moins chez lui ce

goût du pittoresque que nous avions seulement entrevu dans ses comédies et qui est une forme de la fantaisie, de la poésie.

Il éclate davantage encore dans sa belle peinture des sorcières. Aucun littérateur, peut-être, n'a pris tant de plaisir à peindre ces vieilles guenons malfaisantes et leur œuvre amie des ténèbres. On sent que ce sujet l'a ravi comme un rapin romantique : tous les détails de son tableau sinistre, il les a travaillés avec délices. Et je sais bien que tous ces détails de sabbat sont empruntés aux livres des savants, qu'il n'en a peut-être pas inventé un seul, mais il a su les choisir, les grouper, les combiner, avec un art si parfait que cela devient presque une création originale. On voit qu'il a compris, senti le pittoresque macabre, l'affreuse poésie de ces imaginations bizarres, et ceci complète, achève sa physionomie. Ce réaliste érudit, que la beauté des choses visibles ne touchait guère, à ce qu'il semble, qui n'admirait que distraitement les fleurs brillantes et les oiseaux joyeux du plein jour, éprouvait pour les choses de la nuit et du crépuscule une sorte de curiosité fantastique La belladone et le hibou lui paraissaient, je crois, plus poétiques que la rose et le rossignol. Il y a là une limitation, une déviation aussi, qui sont bien étranges et très significatives. Possédé par la réalité, incapable de créer en dehors des données réelles, il n'arrivait pas à s'élever jusqu'au monde de la beauté parfaite, qui demande un effort pour être conçu. L'idéalement beau n'est pas dans la nature, il faut l'en dégager comme une pierre précieuse de sa gangue ; mais la laideur absolue existe, autant que l'absolu peut exister. S'ils n'ont pas corrigé leurs modèles, les déesses de Praxitèle et les Vierges de Raphaël sont des exceptions divines ; et l'imagination peut rêver, si les yeux ne peuvent la voir, une perfection plus haute encore. Mais si l'on va dans les bas-fonds de la vie, on trouvera maintes fois des images de laideur complète, telles qu'on n'en pourra rêver de plus horribles, telles qu'un peintre n'aura pas le courage de les reproduire. On croise assez souvent des types répugnants, qui semblent réaliser pleinement l'idée du laid, de vieilles femmes notamment, comme si la femme avait le pouvoir de dépasser l'homme, aussi bien dans la laideur et la méchanceté que dans la beauté et dans la bonté Qui n'a vu de ces femmes horribles, bossues, goitreuses. édentées, barbues, que le langage populaire appelle des sorcières ? Le goût de Jonson pour ces êtres hideux, la préférence qu'il leur donne sur les dieux lumineux de l'antiquité classique, est d'autant plus intéres-

sante qu'elle est moins voulue. S'il peint les sabbats du Brocken plus volontiers que les fêtes de l'Olympe, ce n'est point de propos délibéré, par tournure d'esprit sarcastique, en protestation contre l'œuvre manquée du Créateur Il célèbre Jupiter et Diane. Vénus et l'Amour, et s'il suffisait de bien connaître les auteurs anciens pour comprendre leurs dieux, nul ne réussirait mieux que lui à les peindre. Mais il n'arrive pas à les comprendre à les voir, dans le rayonnement, dans la splendeur de leur beauté ; ils ne représentent guère plus qu'un nom à son cerveau lent d'Anglo-Saxon, qui n'a guère connu les beaux tableaux des peintres de la Renaissance ; son imagination d'homme du Nord, éprise du vrai jusqu'à la laideur, ne peut pas concevoir Vénus, non plus qu'un Rembrandt ne peut la peindre.

Et voilà encore un point par où il est tout à fait représentatif de sa race. Tandis que l'heureuse Hellade, sous son ciel éclatant, crée des dieux admirables de force et d'eurythmie, qui aboutiront aux statues de Phidias et aux hymnes d'Homère, « la joyeuse Angleterre » n'a pu créer qu'une mythologie prosaïque et sombre. Au lieu des belles nymphes et des faunes lascifs, ce sont de petits lutins facétieux ; au lieu des grands dieux si beaux, c'est le diable cornu et son cortège épouvantable de sorcières. Jonson ne croyait pas plus au diable et aux sorcières qu'à Neptune et à Pluton ; mais l'état d'esprit héréditaire, une certaine curiosité vaguement craintive, subsistait tout au fond de son inconscient, le rattachant malgré lui à ses lointains ancêtres, faisant vibrer sa sensibilité d'une sorte de frayeur à demi factice. Ces sorcières, dont riait sa raison, sa chair en avait presque peur encore, et voilà pourquoi cette évocation d'un sabbat, qui couronne logiquement son œuvre d'Anglais réaliste, est si puissante et si colorée auprès des visions imprécises et banales qu'il a essayé de donner du monde olympien

---

CHAPITRE X

Les poésies.

Nous avons déjà dit, et on a pu vérifier par de nombreux exemples, que Jonson est un grand écrivain, j'entends qu'il écrit de façon à donner la sensation de la perfection, du moins lorsque la pensée exige plus de force que de grâce Si le masque demande surtout des qualités d'élégance, la tragédie en revanche et la comédie, telle qu'il la conçoit, réclament avant tout la vigueur; d'autre part, la tragédie et la comédie en vers plus soucieuses de beauté artistique que de réalité vivante, admettent volontiers les longues tirades, discours et monologues, qui permettent à l'auteur de déployer son talent d'écrivain. Mais nous en pourrons mieux juger dans la partie de son œuvre qu'il nous reste à examiner et où les mérites du style ont une plus grande importance : je veux parler de ses poésies.

En dehors de ses œuvres dramatiques, nous possédons en effet un nombre assez considérable de poésies de Jonson, non seulement ces épigrammes où devait exceller son génie malicieux et ces petites pièces louangeuses dont on avait coutume alors de recommander au public les ouvrages de ses amis, mais des satires, des épîtres voire même des odes et des élégies. Il avait composé aussi un certain nombre de poèmes de longue haleine, un récit en vers de son voyage en Ecosse et un *Ravissement de Proserpine* en trois livres. Malheureusement ils ont été détruits, comme on sait, « par la jalousie de Vulcain », et le seul effort un peu soutenu de sa muse qui nous soit parvenu est une traduction en vers de l'*Art poétique* d'Horace, très bien faite ou du moins très exactement, mais qui n'a pas, même dans la forme assez d'originalité pour que nous devions nous y arrêter [1]. D'ailleurs, si intéressants qu'aient été ces poèmes, la

1. Jonson, qui se piquait « d'exceller dans la traduction » (*Conv.* G.-C , III, 494), mettait au premier rang des vertus du traducteur une exactitude absolue. On verra

perte n'est pas telle qu'on ne s'en puisse consoler. Le *Voyage d'Ecosse*, traité de façon pittoresque, aurait pu n'être pas ennuyeux ; mais le *Ravissement de Proserpine* n'eût été probablement qu'un centon d'Ovide et de Stace. Jonson, observateur exact, penseur robuste, écrivain vigoureux, n'excellait pas dans la poésie pure, et nous pouvons dans le cas présent nous résigner aisément à l'irréparable. D'autres morceaux de lui ont également disparu, soit dans ce fâcheux incendie, soit pour d'autres causes : il ne faut point s'en étonner. La plupart de ses poésies ont de vingt à trente vers, quelquefois moins ; certaines se cachent peut-être anonymes dans les nombreux recueils qui fleurissaient en ce temps-là et qui dorment aujourd'hui sous une poussière trois fois séculaire [1]. Consolons-nous aussi de leur disparition : elles ajouteraient peu de chose à sa gloire.

En revanche, si l'on peut prendre aisément son parti de ne posséder point absolument complète l'œuvre poétique de Jonson, on ne saurait trop regretter que le texte n'en soit pas mieux établi. A cet égard, il faut distinguer entre les trois recueils qui la contiennent. Nous avons d'abord un livre d'*Epigrammes*, c'est-à-dire de courtes pièces, le mot étant pris dans le sens grec, qui n'implique aucune intention satirique : on n'en compte pas moins de 132, auxquelles on a ajouté, sans qu'on puisse expliquer pourquoi, un long poème burlesque de deux cents vers environ, sans aucun intérêt d'ailleurs [2]. D'autres pièces plus longues ou qui ont un caractère plus lyrique sont réunies ensuite sous ce titre étrange : *la Forêt*. Jonson nous explique ailleurs que les anciens « appelaient Bois ou Forêt, *Sylva* ou Ὕλη, ceux de

dans son *Art poétique* que cette fidélité scrupuleuse a ses inconvénients. M. Swinburne a signalé, en se voilant la face (pp 111-114). quelques spécimens déplorables de sa probité. Exemple :

> A scarlet piece or two stitchd in ; when or
> Diana's grove or altar, with the bor-
> D'ring circles of swift waters, etc.

1. Les éditeurs successifs de Jonson, Whalley, Gifford, Cunningham, ont ajouté à son œuvre un certain nombre de pièces qui ont été retrouvées depuis l'apparition du folio : on peut espérer en trouver d'autres. Sur les omissions du folio de 1640, consulter un excellent article de M. Percy Simpson (*N. & Q.*, 1900, april 28).

2. Ce poème intitulé : *On the Famous Voyage*, raconte dans le style héroï-comique une expédition malencontreuse et malodorante, entreprise par Shelton et Heyden, « *on Fleet Ditch* ». Ce morceau répugnant marque chez notre poète un goût fâcheux pour la scatologie ; il nous prouve que son classicisme n'excluait pas certaine grossièreté rabelaisienne, qui n'est pas sauvée dans l'espèce par le bonheur de l'expression.

leurs livres où étaient rassemblés au hasard des articles sur divers sujets ». Ces deux recueils se trouvent dans le folio de 1616, qui fut dressé par Jonson lui-même, et le texte, sauf quelques erreurs d'impression, est en quelque sorte définitif. Il n'en est pas de même du troisième, qui parut pour la première fois au complet dans le folio de 1640 Les parents ou amis du poète, qui compilèrent ce second volume quatre ans après sa mort, y ont réuni sans ordre et sans discernement tout ce qu'ils ont trouvé dans ses tiroirs, même des morceaux qui ne semblent pas de lui. On devine quel soin durent apporter à leur tâche ces éditeurs bien intentionnés, mais incompétents Ils n'ont pas même eu l'idée de séparer comme avait fait Jonson, les épigrammes du reste des poésies : toutes ont été rassemblées en un même recueil, sous le titre agreste de : *Sous-Bois*. Mais il faut convenir qu'il n'y a pas un rapport très exact entre les sous-bois et la forêt. Le premier recueil comprend quinze pièces, la plupart assez courtes ; le deuxième, même en défalquant les épigrammes qu il aurait mis à part, en compte au moins une cinquantaine, dont quelques-unes fort longues. Non seulement le sous-bois est plus touffu que la forêt, mais il y a moins de grands arbres dans celle-ci que dans celui-là. Il est vrai que Jonson en aurait peut-être supprimé bon nombre, ou les aurait relégués dans quelque « Clairière » ou quelque « Taillis » Il n'y a donc pas lieu de s'arrêter plus longtemps sur le titre ; venons-en tout de suite à l'œuvre même. Sans nous occuper de la division arbitraire que la tradition impose aux éditeurs, nous la partagerons en trois parties : *Numero deus impare gaudet*. La date de ces diverses pièces n'est pas toujours facile à établir, et d'ailleurs il ne conviendrait pas de suivre ici l'ordre chronologique : certaines poésies de la pleine maturité du poète sont fort médiocres et quelques-uns de ses morceaux les plus admirables appartiennent à ses dernières années. Nous examinerons successivement les différents genres où il s'est exercé. Il faut mettre à part tout d'abord — Jonson lui-même semble avoir voulu nous l indiquer — les courtes pièces élogieuses ou satiriques, qu'il intitule Epigrammes ; par la quantité, sinon par la qualité, elles forment la partie la plus importante de son œuvre poétique. On peut ensuite réunir sous un même chef les poèmes plus considérables, satires, épîtres, élégies, qui sont écrits en vers héroïques ; il n'y en a guère plus de vingt, mais ce sont peut-être les meilleurs. Nous examinerons en dernier lieu les autres pièces, d'importance inégale, mais présentant un

caractère plus lyrique, et qui, précisément pour cette raison, convenaient moins à son talent.

I

On a dit qu'au fond de tout auteur comique il y avait une satirique ; cela est vrai surtout de Jonson, qui est une façon de Juvénal au théâtre. On ne s'étonnera donc pas de trouver parmi ses poésies un grand nombre d'épigrammes, l'épigramme, si on prend le mot dans son sens le moins général, le plus répandu, n'étant qu'une satire condensée et concentrée. On n'en compte pas moins de soixante-trois dans le folio de 1616 ; il est vrai qu'on n'en trouve point dans l'autre volume, soit que l'humeur du poete vieillissant se fût adoucie, soit plutôt que ses éditeurs aient dédaigné cette portion légère et parfois dangereuse de son talent. Quoi qu'il en soit, Jonson reste en Angleterre, avec Herrick son disciple, et Prior au siècle suivant, un de ceux qui l'ont cultivée avec le plus de succès.

L'épigramme est d'autant meilleure qu'elle est plus courte. Les modèles du genre, celles de Boileau, de Voltaire — et de tout le monde au XVIII[e] siècle — ont généralement quatre vers, parfois deux. Le mérite de l auteur consiste à enfermer sa plaisanterie dans le moindre espace, à trouver une chute imprévue et spirituelle. Jonson en a plusieurs d'une heureuse brièveté ; mais il faut avouer qu'elles ne sont pas très nombreuses. Voici quelques échantillons de sa manière : ils ne marquent pas une habileté consommée :

Rimailleur, convaincu de torts publics envers certains,
reçoit dans le privé des bastonnades — et recommence !
Il montre en tout ceci deux sortes de courage :
actif dans la cervelle et passif dans les os !

Cheveril ne veut perdre aucune cause, aucun client d'importance ;
et lorsqu'ils se présentent, il prend l'argent des deux parties.
Or il les satisfait tous deux, car, tandis qu'il sue et se démène
pour celui-ci, l'autre pour qui il n'a rien dit gagne l'affaire.

Quand les hommes réchappaient d'une maladie grave,
ils donnaient autrefois un coq à Esculape :
je lui en veux donner deux, puisque me voilà délivré
de tout danger d'abord, et en outre de toi !

Je ne puis croire qu'il y ait autant d'antipathie
qu'on le prétend entre les Puritains et les acteurs ;
quoique Lippe à Saint-Paul l'autre jour invectivât
contre les comédiens, était-il lui-même autre chose ?

Ridway a volé trois cents livres à Duncote,
Ridway a été pris, jugé, condamné à mort ;
mais pour ladite somme on a trouvé un courtisan
qui mendia la grâce de Ridway ; et l'autre maintenant,
privé de son argent comme de sa juste vengeance,
crie partout que le courtisan est bien des deux le plus voleur !

Dieu ! que Joueur est changé ! ses cheveux coupés court,
son col tout palissadé d'une fraise ! ses yeux mi-clos,
ses habits pauvres et de deux modes en retard ! son épée
exilée de son flanc ! et rien que l'Ecriture
sur ses lèvres ! Qui a fait ce miracle ?
— Les coups de bâton qu'il a reçus naguère ! — C'est bien cela !
Ah ! qu'il y a de voies différentes pour faire les élus !
Les étrivières sur le corps peuvent faire le salut de l'âme [1].

Tout cela, dira-t-on, n'est pas bien remarquable, même dans le texte ; on en pourrait citer chez nous un grand nombre, où il y a plus de finesse et d'esprit et de tour. Ce n'est pas que Jonson soit gêné par les étroites limites où il est renfermé, ou plutôt ce n'est pas uniquement cela ; la vérité, c'est qu'il a plus de bon sens et d'observation, plus d'humour que d'esprit. Il excellera donc lorsqu'il pourra s'espacer davantage et, au lieu d'un quatrain étriqué, faire un tableau ou un portrait complet : ses meilleures épigrammes sont les plus longues. En voici une par exemple sur ces officiers sans emploi qui infestaient alors la ville et que le poète a mis en scène dans la première de ses comédies :

Shift n'est pas le moins fameux des écuyers
qui fréquentent ici en ville les quartiers mal famés ;
il parvient à s'entretenir, avec en plus la moitié d'un valet,
et pour défrayer sa dépense il a ce charme : « Dieu paiera ! »
C'est par ce charme qu'il arrive à vivre, à manger, à boire,
à s'habiller ; toute sa fortune est là : « Dieu paiera ! »
Le jour du terme est arrivé et l'hôtesse déclare
qu'il lui faut de l'argent ; il répond : « Dieu paiera ! »
Le tailleur lui apporte un habit ; il l'essaie,
jette un œil sur la note, l'approuve : « Dieu paiera ! »

1. *Epigrams*, 68, 37, 13, 75, 8, 21.

Il se glisse jusqu'à la taverne ; là il joue aux dés
l'argent qu'il avait emprunté : « Dieu paiera ! »
Puis il contracte un nouvel emprunt à tant de jours,
signe un nouveau papier, y manque : « Dieu paiera ! »
L'argent perdu, il reste enfermé dans sa chambre, lit des essais,
prend médecine, déchire ses papiers : c'est toujours Dieu qui paie !
Ou bien il prend le bateau et s'en va ainsi au théâtre ; là il réclame
à grand fracas son escabeau et fait l'ornement de la scène : « Dieu paiera ! »
A toute cause qui se présente, il braille ces deux mots ;
son unique réponse à tout est : « Dieu paiera ! »
Jusqu'à sa pauvre maîtresse qu'il trompe,
réglant ses débauches avec son éternel : « Dieu paiera ! »
Mais voilà ! la vieille entremetteuse l'a payé en même monnaie. ... [1].

On ne saurait poursuivre jusqu'au bout la citation et il faut renvoyer au texte ceux qui veulent connaître la pointe de l'épigramme. Mais le crayon n'est-il pas joli ? — En voici une autre, fort jolie encore, et dont l'original est de tous les temps :

Don Maussade, pour atteindre au nom glorieux
de grand personnage et pour paraître tel,
fait sérieusement usage de tout ce qu'il sait noble :
il parle aux gens avec le nez en l'air, comme un rhinocéros,
et croit avoir grand air : c'est ainsi qu'il lit des vers,
ayant vu faire de la sorte à de grands personnages !
Il a le visage tout boursouflé d'affaires
et il oublie le nom des gens avec une grâce parfaite !
Il émaillera de jurons ses discours et ses raisonnements,
ce qui est noble ; il rira des habits mal faits,
ce qui est plus noble encore, pour faire ressortir les siens.
A dîner il mangera son faisan tout seul,
ce qui est la noblesse même ; et à sa table silencieuse
il ne porte la santé de personne : voilà qui est d'un gentilhomme !
Il entretient la femme d'un autre, ce qui est un ragoût
de grandeur solennelle ; et il osera, au jeu de dés,
blasphémer noblement le nom de Dieu ; ou bien il battra quelque rustre
qui se trouvera sur le passage de son chien, et c'est là noblement agir !
Même, pour avoir l'air noble, il est de ceux
qui entendent lire mes épigrammes sans qu'aucune leur plaise.
Ah ! Maussade, emploie d'autres façons, car celles-là
te font tenir pour un grand sot et non pour un grand personnage [2] !

Le personnage est très bien vu, très bien campé ; on dirait un

1. *Epigrams*, 12. On Lieutenant Shift.
2. *Epigrams*, 28. On Don Surly.

excellent fragment de comédie que l'auteur n'a pas pu utiliser et qu'il n'aura pas voulu perdre. Mais il est vraiment un peu long pour qu'on l'intitule épigramme. — On en peut dire autant de celui-ci, qui est parfait d'ailleurs et, sauf le détail, toujours actuel :

« Voilà les cerises mûres ! et voici les fraises ! » Avant qu'ils soient éteints,
je veux aux cris de Londres en ajouter un autre :
« Voilà les hommes d État ! Voilà ! » Ils poussent dans toutes les rues !
Et mûrs à vingt-six ans ! Vous les rencontrerez,
vous verrez qu'ils exhalent une saveur politique !
Mûres sont leurs ruches et leurs manchettes, leurs barbes, leur démarche,
aussi graves que mûres, et même un peu blettes, comme leurs figures.
Ils connaissent tous les États d'Europe, non pour les avoir vus,
mais ils ont vu les cartes et même ils les ont achetées ;
et ils les comprennent aussi bien — que n'importe quel colporteur !
Ils savent les desseins, les projets, les pratiques,
et de qui chaque prince tient ses renseignements,
et combien ils les paie ; ils sont des almanachs, où l'on peut
voir, douze ans à l'avance, ce qui manque à chaque pays !
Ils portent dans la poche un Tacite,
et les Gazettes, et le Gallo-Belgicus ;
ils parlent d'un ton réservé, renfermé, craintif,
même ils vous demandent à l'oreille le temps qu'il fait ;
gardent comme un secret douze jours une sentence de la Chambre Étoilée,
et vous confient tout bas ce que publie une proclamation !
Ils se rencontrent par petits groupes et, à tous les marchés,
ils ont appris par cœur le catalogue ;
ou chaque jour ils vont voir chez Rimee
ou chez Bill, pour acheter — des titres de livres !
Ils ont tous un Porta, pour connaître les moyens divers
d'écrire en chiffres et les différentes clés
pour déchiffrer le caractère ; ils ont trouvé l'art
d'écrire avec du jus de citron, des oignons, de l'urine ;
de briser un paquet et de le resceller, et ils savent
si les Etats font la paix, ce qu'il adviendra
de l'Angleterre. Tous les livres interdits, ils les ont,
et ils vous parlent encore de la Conspiration des Poudres.
Quand on nomme le roi de France, ils hochent la tête ;
au nom du Pape ou de l'Espagne, ils font la grimace,
et parlent pour les Frères contre les Evêques
à peu près comme les Frères eux-mêmes : ils pensent sans doute
nous éblouir malgré leur ignorance, comme ils ont ébloui
les autres Et c'est pourquoi il ne leur suffit pas d'éviter
ceux qui sont plus modestes, mais encore ils nous méprisent,
pour n'entendre point la politique à leur façon — tout de travers [1] !

1. *Epigrams*, 92. The New Cry.

Encore une fois, ce n'est point une épigramme, c'est une vraie satire, avec quelques traits dignes de Dryden. Et sans doute on ne s'en plaindra pas : sans avoir de préjugé sur la hiérarchie des genres, on reconnaîtra qu'un quatrain proprement troussé est chose assez légère et qu'il faut plus de talent pour écrire les morceaux vigoureux qu'on vient de citer. On constatera seulement que le talent de Jonson est plus heureux quand il peut se donner carrière. Non pas qu'il ait un goût très marqué pour le développement de rhétorique, mais parce que, comme la plupart de ses compatriotes, il ignore l art de choisir : il regarde la réalité et la reproduit tout entière, il ne sait pas isoler le détail nécessaire, unique, frappant. Voilà pourquoi, au rebours des Français, les Anglais n'ont jamais excellé dans l'épigramme. Si l'on met à part Prior, qui est un demi-Français, Jonson est peut-être celui qui y a le mieux réussi, et c'est à la condition de sortir des limites du genre.

Nous n'en dirons pas autant du reste des épigrammes, de celles qui sont consacrées à la louange et non à la critique. Les conditions ici ne sont plus les mêmes ; le poète peut s'espacer davantage ; la seule règle qui lui soit imposée par son titre est de s'en tenir à une même idée. Or si Jonson n'aime point se borner, lorsqu'il a devant les yeux un spectacle concret à décrire ou un caractère à dépeindre, il a pourtant gagné à la fréquentation des classiques grecs et latins le goût de cette concision qui donne au style des anciens tant d'élégance et, au besoin, tant d'énergie. Lorsqu'il s'agira de choses abstraites, comme il arrive le plus souvent dans ces petites pièces où l'on doit célébrer les vertus de l'un, les talents de l'autre, il saura se restreindre et se limiter. Nous trouverons donc en feuilletant le recueil des *Epigrammes* et celui des *Sous-Bois* une centaine de petites pièces, de quinze à vingt vers, quelquefois moins, souvent davantage, dont la plupart sont fort bien tournées, quelques-unes même admirables. N'en pouvant citer qu'un petit nombre, nous retiendrons naturellement les meilleures ; nous les choisirons de façon que la monotonie des compliments n'en soit pas trop rebutante.

On sait que les auteurs avaient accoutumé en ce temps-là de s'adresser de courtes pièces élogieuses, qu'on imprimait en manière de recommandation en tête des œuvres nouvelles : Jonson s'y prêtait comme les autres, de plus ou moins bonne grâce. Il faut avouer pourtant que les pièces de ce genre ne sont dans son œuvre ni les plus nombreuses, ni les meilleures, probablement parce qu'il avait

le goût difficile et ne faisait de compliments qu'à bon escient. Quand il fallait louer Donne ou Chapman, des écrivains qu'il aimait et dont il estimait le talent, l'éloge descendait aisément au bout de sa plume, mais quand il s'agissait seulement de rendre un service auquel il ne pouvait se dérober, le ton s'en ressentait évidemment. Le mieux qu'il pût faire alors était de prendre un biais : il louait le sujet au lieu du livre même et l'on avait un joli morceau comme celui-ci :

En peinture, ceux qui s'y connaissent véritablement
demandent, outre la ressemblance de l'objet,
composition, lumière, couleur, ombre et relief,
et toutes ces parties font honneur à la main de l'artiste
De même votre livre, si on l'examine avec soin,
paraîtra bon : on y voit peinte et bien définie
chaque passion, même la plus subtile, en sa source première,
et si hardiment que l'on voit que vous êtes maître dans votre art.
Mais maintenant que votre œuvre est accomplie, si les gens qui contemplent
les diverses figures languissent en suspens,
pour savoir si telle passion est bonne ou mauvaise,
entre le pouvoir incertain des sens et de la raison,
s'ils préfèrent ceux-là, ce n'est point votre faute, car vous leur avez dit
que les uns nous peuvent tromper et que l'autre en est incapable[1].

On connaît les beaux vers du poète à Donne ou à Chapman, auxquels nous faisions allusion tout à l'heure : ils respirent la sincérité et la vigueur de l'expression y est admirable. En voici quelques autres, adressés à des auteurs moins connus, des savants amis de Jonson, comme B. Rudyerd :

Si je voulais sincèrement et non par vanité
connaître ce que fut le siècle de Saturne en ses façons ;
si je voulais tâcher de ramener le temps en arrière,
de retrouver l'âge d'or pur et sa sage simplicité ;
si je voulais rétablir la vertu comme elle était dans sa jeunesse,
et l'entendre parler sa langue primitive ;
si je voulais restaurer l amitié sainte,
nue au toucher, et la conserver telle ;
pas n'est besoin d'autre art que de t'étudier :
tu prouves que cela fut vrai et peut bien l'être encore [2].

Ceux-ci adressés à Clément Edmonds, qui venait de traduire et de commenter les *Commentaires* de César, sont aussi d'une belle venue :

1. *Underwoods*, 25 (ne se trouve pas dans le folio). To the Author.
2. *Epigrams*, 122. To Benjamin Rudyerd.

Ni les hauts faits de César, ni tous les honneurs qu'il gagna
dans l'Orient, ni, cette guerre achevée,
la gloire d'avoir eu pour ennemi Pompée,
et aussi Caton ; d'avoir vu céder à sa fortune
Rome et la liberté, et cependant
d'avoir gravé ces grandes actions d'un grand style,
si fort et si pénétrant qu'on peut dire
qu'il écrivit tout aussi bien qu'il combattait ;
enfin, que son œuvre ait été dans les mains de ses ennemis
indiscutée et même célébrée par eux,
tout cela, Edmonds, et quoi qu'on y ajoute,
ne dit pas la grandeur de César aussi bien que ton livre.
Car son existence n'a guère dépassé les justes limites d'une vie,
et cela au milieu des partis envieux ; puis il est tombé sous leur rage ;
ses actions n'ont survécu que dans ses livres,
qui ont été peu lus et compris moins encore.
Mais de ta savante main, avec l'art d'un vrai Prométhée,
comme par une création nouvelle, pièce à pièce,
de tous les conseils, desseins et stratagèmes,
de toutes les actions et machinations qui t'ont paru notables,
tu as non seulement recréé sa vie pour les âges futurs,
mais tu l'as fait si bien qu'il ne peut plus mourir[1] !

On dirait que la forte histoire romaine convient mieux que tout autre sujet à son robuste génie : chaque fois qu'il y touche, son vers plus heureux semble s'en ressentir. Nous pourrions citer la pièce qu'il envoyait à Thomas May pour sa traduction de Lucain, si elle n'était gâtée à la fin par une sorte de calembour mythologique et pédantesque. Mais voici un beau morceau en l'honneur de Sir Henry Saville, qui avait traduit et annoté Tacite, en essayant même de combler les lacunes de l'original :

Si ma religion m'autorisait à embrasser
l'étrange doctrine de Pythagoras,
je croirais fort que l'âme de Tacite
revit pour nous en toi, puissant Savile ;
tu l'as si bien rendu, dans tous les bonds
de sa pensée et la musique de sa phrase !
Mais surtout quand je lis ce morceau rétabli
où nous voyons Néron déchu et Galba adoré,
alors j'attribue davantage encore à ton mérite,
je me réjouis de cette lacune qu'autrefois je déplorais
et que le destin, semble-t-il, n'a pratiqué dans cette histoire

1. *Epigrams*, 110. To Clement Edmonds, etc.

que pour faire mieux valoir ton talent qui l'a comblé.
Pourquoi donc ne mettrais-tu pas aussi la main au reste?
ou, mieux encore, pour le bien de ton heureuse patrie,
ne tisserais-tu pas de ton fil son histoire ?
Le métier de Minerve n'aura jamais été plus riche,
car qui peut mieux que toi en dominer les grandes parties,
vivant libre d'espoir et de crainte, étranger aux factions ?
Tu as le cœur si pur de tous les crimes de notre âge
que tu n'as pas à redouter le jugement des âges futurs.
Ton savoir t'appelle à te tenir au gouvernail,
mais tu t'abstiens sagement de tendre une main avide,
non plus que Salluste dans l'État romain ;
toi qui défends sa cause, recherche donc sa gloire.
La plus grande gloire pour l'homme est d'agir,
celle d'écrire vient après, mais elle est grande aussi :
il nous faut un homme qui connaisse toutes les grâces
de l'histoire et sache les distribuer comme il convient :
ici la brièveté, ici l'éclat ici l'élévation,
ici la douceur et là la profondeur ;
il nous faut un homme qui puisse dire les intentions,
les conseils, les actions, les ordres et les événements
de la politique, et les juger aussi ; un homme dont la plume
sache décrire les choses et les causes et les hommes ;
mais avant tout de bonne foi (et tous ces dons sont tiens),
qui n'ose écrire rien de faux ni rien céler de vrai [1].

La pièce est belle ; elle est malheureusement un peu longue : Jonson, trop plein de son sujet, se laisse entraîner par lui hors des limites de l'épigramme. Il en fausse parfois aussi le caractère et son penchant naturel le fait verser dans la satire. La foule a sifflé une pièce de Fletcher, la charmante *Fidèle Bergère ;* notre homme prend sa plume et fustige d'importance la sottise du populaire :

Le sage tribunal aux mille têtes, qui prononce
sur la vie et la mort des auteurs et des pièces
(où l'on voit le joueur et le capitaine, le chevalier et son valet,
la bourgeoise et la catin, portant le masque ou l'éventail,
le bonnet de velours ou de taffetas, siéger dans l'ombre
à côté du courtaud de boutique ou d'un bel-esprit de même calibre,
qui acheta douze sols le droit de juger), ce beau tribunal avait donc,
avant de l'entendre à moitié, condamné ta pièce entière,
pour la belle raison qu'elle ne touchait point aux vices
qu'ils attendaient et qu'ils étaient venus chercher.

1. *Epigrams*, 95. To Sir Henry Savile.

Pour moi, heureux de voir que ton innocence était ton crime,
et qui voudrais que tout le sang des Muses fût versé
en un pareil martyre pour affliger leurs yeux,
je veux couronner ta pièce qu'ils ont tuée et qui se relèvera
glorieuse dans l'avenir, lorsque le feu
ou les insectes dévoreront ce qu'admirent ces sots[1] !

Rutter, un de ses disciples, le prie de recommander au public sa première pièce, *the Shepherd's Holiday*, et Jonson aussitôt de lui répondre :

Vous attendez, mon cher Rutter, que je dise quelque chose
au monde à la louange de votre première comédie.
Et sans doute je le ferais si je pouvais être entendu :
vous savez que de la vérité je n'eus jamais peur,
honte moins encore ; mais quand j'ai déclaré à la foule
combien j'aimais la vérité, j'ai eu peine à me faire écouter
de ces hommes si instruits et si intelligents, qui siègent
au jugement des pièces, sans savoir d'ailleurs quand
ni pourquoi elles leur plaisent ; ils ont trouvé ce que je disais
nouveau, trop nouveau pour leur plaire, parce que c'était vrai.
Voilà les gens que j'ai trouvés devant moi, vous aussi !
Maintenant, pour ma part, et je vous le devais,
vous l'aviez certes mérité, j'ai lu
et pesé votre comédie ; j'en ai déroulé tous les fils
et j'en connais la trame et la chaîne ; je puis dire
où il est torsé, où il est uni ; à quel endroit il est
si lisse, si glissant, si bien tissé que toute la pièce
semble filée par la nature à même la toison ;
voilà mon jugement. Mais il y a aujourd'hui un nouveau
bureau d'esprit, une Monnaie, qui dans ces derniers temps
a été portée aux nues ; où on a d'abord appelé

1. *Underwoods* (14). G.-C., III, 290. (Ne se trouve pas dans le folio.)

The wise, and many-headed bench, that sits
Upon the life and death of plays and wits,
(Composed of gamester, captain, knight, knight's man,
Lady or pusill that wears mask or fan,
Velvet or taffata cap, ranked in the dark,
With the shop's foreman, or some such brave spark
That may judge for his sixpence) had, before
They saw it half, damned thy whole play, and more ;
Their motives were since it had not to do
With vices, which they looked for and came to
I, that am glad thy innocence was thy guilt
And wish that all the Muses' blood were spilt
In such a martyrdom to vex their eyes,
Do crown thy murdered poem : which shall rise
A glorified work to time, when fire,
Or moths shall eat what all these fools admire.

un maître-ouvrier pour détruire l'antique matrice
des ouvrages d'esprit et en faire une nouvelle, puis un gardien
et un contrôleur, hommes fort rigides,
un essayeur ayant étudié tous les mystères
de la pureté et de l'alliage ; il vous faut suivre ses conseils,
si vous voulez connaître les secrets de la monnaie d'esprit nouvelle,
les évaluations et les mélanges, tout enfin,
calculé depuis un carat jusqu'à un drachme [1].

Beau morceau si l'on veut, mais moins fait pour être agréable à Rutter que pour dire son fait au public imbécile — ou à quelque rival inconnu.

Les pièces adressées par Jonson à ses confrères sont bien moins nombreuses que celles qu'il envoie aux seigneurs et aux dames qui l'honorent de leur amitié : constatons le fait sans y chercher malice. Ajoutons que celles qu'il adresse au roi ou à la reine ne sont pas les meilleures. S'il avait son franc parler auprès de Jacques, il se croyait tenu en vers de prendre une attitude plus cérémonieuse, et tous ces morceaux, surtout ceux qu'il adresse à Charles, ont toujours un air d'apparat. En revanche, quand il écrit aux protecteurs qu'il s'est choisis lui-même, le ton se relève et se raffermit ; on voit qu'il ne dit rien ici qu'il ne pense et son franc génie se trouve plus à l'aise.

On ne s'étonnera pas si la plupart de ces petits compliments rimés s'adressent à des hommes. Il n'était point du tout ce qu'on appelle en Angleterre « *a lady's poet* », « *a lady's man* », et l'on ne trouve guère dans cette catégorie de son œuvre qu'une douzaine de pièces qui célèbrent un nom féminin. Voit-on d'ailleurs le vieux Ben, avec son ventre en forme de tonneau, improvisant sur un pied un madrigal à quelque Célimène ? Ce n'est pas qu'il en fût incapable, et il a tenu une fois au moins à nous le prouver, semble-t-il, en écrivant ce compliment à Mrs Cary :

M'étant retiré, à dessein de louer vos mérites,
sous les ombrages de Hampton, parmi les lauriers de Phébus,
j'en cueillis une branche : mais le dieu jaloux, fronçant le sourcil,
m'ordonna de déposer le laurier usurpé, disant
que lui faisais une injure et, qui pis est, à son amante !
Je lui répondis que Daphné ne pouvait plus sentir nulle souffrance ;

1. *Underwoods*, 22. (Ne se trouve pas dans le folio.)

mais il me répliqua : « Ce n'est pas d'elle, audacieux, que je parle :
mon amante est Cary, Daphné n'est que mon arbre[1] ! »

D'ailleurs ce madrigal, unique en son espèce, ne dépasse pas le niveau ordinaire de ces poésies de salon. Le vigoureux talent de l'auteur du *Renard* devait se trouver gêné dans ce genre étroit et monotone : il n'a pas recommencé. Quand il faisait des compliments, du moins en vers, à une dame, il fallait qu'elle eût des mérites plus sérieux que la beauté... Tout le monde connaît les beaux vers qu'il adressait à la comtesse de Rutland, la fille de Sidney, mais on peut les citer quand même :

Que les poètes sont des êtres plus précieux que les rois,
votre noble père l'a prouvé, car on n'a jamais vu auparavant,
ni de son temps, ni depuis, autour des sources de nos Muses,
aucun autre épuiser comme lui leurs richesses.
Et c'est pourquoi les destinées ont décidé qu'il n'aurait pas
(sauf cette virile progéniture issue de son cerveau)
d'héritier mâle ; estimant qu'il dépassait trop
la nature en tout ce qu'il voulait imaginer.
Sur quoi, heureusement irritée, celle-ci vous créa,
et telle elle vous fit que, s'il vivait encore,
il verrait en vous une harmonie si rare et si parfaite
qu'il brûlerait son livre ou le ferait meilleur encore[2].

Voilà un beau madrigal, point banal certes et qu'on ne pourrait recopier pour l'offrir à une autre dame ; mais la muse de Jonson réclame de grands objets. En voici un autre qui porte également la griffe du lion : il est adressé d'ailleurs à une femme très remarquable, la comtesse de Bedford, l'amie de Donne :

Ce matin même, heureusement ravi d'un feu sacré,
je voulais dire à mon ardente muse
quel genre de femme je désirais surtout
d'honorer, de servir et d'aimer, comme font les poètes.
Je voulais qu'elle fût et belle et franche et sage,
grande par la naissance et par la bonté plus encore ;
je voulais que l'astre du jour ne fût pas plus brillant
et de son trône lumineux ne répandît pas autant d'influence.
Je me la figurais courtoise, aimable, exquise,
détestant ce solennel défaut des grands, l'orgueil ;

1. *Epigrams*, 126. To Mistress Cary.
2. *Epigrams*, 79. To Elizabeth, Countess of Rutland.

je voulais que dans sa douce poitrine se rencontrent
les plus douces vertus dignes d'y résider.
Mais je lui voulais aussi une âme savante
et virile, afin qu'elle pût d'une main ferme
manier les fuseaux, la quenouille et les ciseaux
de la Destinée, et tisser à son gré les heures de sa vie.
Telle je me la figurais et telle je la voulais voir.
Ecris : « Bedford », me dit ma Muse, et en effet c'était bien elle [1] !

Il n'y a que notre poète pour composer des compliments aussi graves, pour rêver une muse à l'âme savante et virile. N'importe, les vers sont beaux, pleins et forts, et valent mieux qu'une demi-douzaine de fades galanteries.

Les épigrammes adressées à des hommes sont de beaucoup plus nombreuses et présentent plus de variété : certaines sont des pièces de circonstance, composées pour l'anniversaire d'un grand personnage ou pour le féliciter d'un titre nouveau, pour lui souhaiter un heureux voyage, ou pour saluer son retour ; d'autres ont un caractère plus général : de l'un on loue la vaillance, de l'autre la vertu, le savoir, la justice, la piété. D'autre part, elles sont presque toutes assez courtes ; si elles atteignent souvent dix-huit et vingt vers, elles les dépassent rarement ; en tout cas, le poète se tient à une seule idée ou à deux idées liées ensemble étroitement, obéissant ainsi à la règle essentielle du genre. Enfin, le sujet exigeant surtout des qualités de vigueur, cette catégorie des épigrammes est bien supérieure aux autres. Nous allons le montrer par quelques citations :

1. *Epigrams*, 176. On Lucy, Countess of Bedford.

This morning, timely rapt with holy fire,
　　I thought to form unto my zealous Muse,
What kind of creature I could most desire
　　To honour, serve, and love ; as Poets use.
I meant to make her fair, and free, and wise,
　　Of greatest blood, and yet more good than great
I meant the day-star should not brighter rise,
　　Nor lend like influence from his lucent seat.
I meant she should be courteous, facile, sweet,
　　Hating that solemn vice of greatness, pride ;
I meant each softest virtue there should meet,
　　Fit in that softer bosom to reside.
Only a learned and a manly soul
　　I purposed her ; that should, with even powers,
The rock, the spindle, and the sheers control
　　Of Destiny, and spin her own free hours.
Such when I meant to feign, and wished to see,
　　My Muse bade, BEDFORD write, and that was she !

Qu'as-tu besoin de moi ou de ma muse,
alors que tes actions se célèbrent elles-mêmes ?
Et si l'amour de ta patrie ne suffisait à dire ta gloire,
la haine de ses ennemis suffirait à la proclamer.
Jusqu'ici les grands hommes ont été heureux de trouver des poètes ;
moi, qui pourtant ne suis pas des derniers, je suis fier de te chanter.
Je n'ose pas cependant laisser ma pensée se flatter
d'ajouter rien à ton renom, mais il pourra grandir le mien,
quand les hommes verront seulement dans mon livre ton nom,
et que ce que j'en dis est aussi éloigné
de la servile flatterie, cette honte commune aux poètes,
que tu es éloigné d'en sentir le besoin [1].

Depuis que les hommes on cessé d'accomplir des actes louables,
la plupart tiennent tout éloge pour une flatterie ; mais
la vérité apporte en elle-même une autorité si solide
que d'être exalté par elle est la seule vraie gloire.
Dresse-toi donc bien haut aux yeux des hommes, Howard,
grand par ta naissance et par ta charge, mais grand surtout
parce que tes vertus ont si bien agi sur les désirs des hommes
que ce sont eux qui les premiers ont désiré tes honneurs ;
que tu étais désigné pour devenir ce que tu es
bien longtemps d'avance par le cœur de tous ;
et ceci, confirmé par le choix souverain,
prouve bien que la voix du peuple était celle de Dieu [2].

Celle-ci, adressée à l'évêque Williams, qui venait de résigner les sceaux, est meilleure encore :

Vous avez vu l'orgueil, contemplé les plaisirs
et tous les jeux de la fortune dont la cour est le théâtre ;
regardé le marché, lu le taux misérable
auquel certains voudraient vendre le prince et l'Etat.
Vous avez à peine entendu une voix de nos politiques,
qui ne chuchotât des secrets — ceux-là seuls réussissent !
Mais vous êtes sorti de là, pouvant lever au Ciel
des mains et un cœur purs ! Et qui ne comprendrait
votre joie, qui ne vous déclare bienheureux,
en vous voyant ainsi vous séparer des autres
pour obtenir de Dieu ce que tous devraient rechercher !
Expier, faire pardonner le péché d'une nation ! Ce serait une tâche
digne des genoux d'un évêque ! Ah ! pliez-les souvent,
Monseigneur, jusqu'à ce que votre charité sincère amollisse nos cœurs

1. *Epigrams*, 43. To Robert, Earl of Salisbury.
2. *Epigrams*, 67. To Thomas, Earl of Suffolk.

de pierre, et nous fasse fondre en larmes de repentir !
Celui qui au milieu d un pareil déluge
de discorde et d'épuisement sait le moyen
d'enseigner au peuple à prier, à jeûner,
à faire pénitence pour détourner la verge divine,
il est l'homme de Dieu et son vrai favori [1] !

On ne saurait surpasser, semble-t-il, la noblesse d'un pareil morceau ; pourtant l'épigramme suivante au comte de Newcastle me paraît supérieure encore :

On parle de l'escrime et de l'emploi des armes,
de l'art de causer des maux en les évitant,
de la noble science et du talent souverain
de faire des attaques précises en vue de tuer,
de frapper en angles et de parer à temps,
comme si défensive et offensive étaient une musique.
Je hais ce feu modéré ; donnez-moi un feu bien ardent,
où la flamme tremble davantage, mais monte plus haut,
un mouvement vif, éblouissant, lorsque deux corps
se précipitent l un sur l'autre comme l'air raréfié !
brandissant leurs armes avec tant de flamme et de force
qu'ils surpassent l'éclair en vitesse :
voilà une vue. un spectacle, bien fait pour gagner
l'admiration ! — Non, la loi du vrai courage
est de ne point faire tort aux autres ; la vraie valeur,
de mépriser celui que l'on vous fait
Connaître le danger par chapitres, savoir où il convient
de fléchir ou d'éclater, de provoquer ou de supporter,
voilà, Monseigneur, où est la vraie valeur : c'est la vôtre,
c'était celle de votre père et de tous vos aïeux,
qui surent être grands parmi les vicissitudes
de la vie humaine, suivant les chauds et froids
de la fortune, quand venait la mort ou quelque collier,
et qui furent vaillants, sans épée comme avec [2].

Peut-on enfermer plus de sens et une pensée plus originale en des vers plus serrés et plus forts? Si les épigrammes de Jonson sont longues, on ne saurait prétendre qu'elles soient prolixes ; l'idée, condensée, ramassée, marquée par de fortes oppositions, se développe par sauts brusques et courts, et l'ensemble donne au

1. *Underwoods*, 79 (LIX dans le folio). An Epigram to the Lord-Keeper.
2. *Underwoods*, 89 (LVII dans le folio). An Epigram to William, Earl of Newcastle, on his Fencing.

lecteur une impression de vigueur incomparable. Quelquefois aussi, plus rarement, le ton s'adoucit, se fait plus gracieux, comme dans celle-ci, que le vieux Ben envoyait à Hierome Weston, revenant d'une ambassade. C'est la dernière que nous citerons :

Quel plaisir prend la terre féconde
à mettre au jour les choses naturelles,
lorsqu'elle produit sans effort toutes les vies qui l'animent ;
et dans une rosée de pluie exquise
se trouve délivrée, sans nulle souffrance,
du printemps, cette beauté première de l'année !

Les ruisseaux courent dans leur lit,
les nuages s'enfuient devant le soleil,
les plus rudes vents cèdent la place à l'air le plus calme ;
des plantes rares se lèvent de tous les tertres
et toutes ces plantes étonnent nos sens,
tant est parfaite et belle l'ordonnance de tout !

Et la verdoyante retraite,
où elle siège en si grande pompe,
que toute la richesse de la saison semble là étalée,
montre que les Grâces et les Heures
ont multiplié leurs arts et leurs talents
pour faire plus douce encore sa couche embaumée !

Votre retour apporte à vos amis
pareilles joies, pareilles délices ; ils brûlent,
affectueux, d'entendre raconter à votre modestie
les occupations de votre esprit en sa fleur
et de voir tout le fruit qui lui succédera
pour le plus grand honneur du roi et de l'Etat.

Ah ! quelle joie pour notre cœur
de voir s'apaiser le souci du grand Charles,
lorsqu'il verra cette greffe qu'il a faite lui-même
se muer en un bel olivier fertile,
qui donnera de l'ombre à son héritier,
et de la beauté, de la force au pays tout entier [1] !

Il y a là dedans, avec quelque gaucherie, certaines touches qui sont d'un poète. Mais en général Jonson réussit mieux dans les morceaux de vigueur, et les diverses épigrammes que nous avons

1. *Underwoods*, 93 (LXXII dans le folio). To the Right Honourable Hierome, Lord Weston.

traduites en font foi ; ajoutons qu'on aurait pu en citer d'autres et que, sauf deux ou trois qui sont médiocres, toute cette collection de petits poèmes fait le plus grand honneur à son talent, comme d'ailleurs à son caractère.

Nous avons maintenant à considérer une autre catégorie de petits poèmes élogieux, qui présentent un caractère un peu différent : je veux parler des épitaphes. On appelait ainsi non seulement les pièces de vers qu'on gravait sur les tombes ou aux murs des églises, mais aussi celles qu'on épinglait sur le drap funéraire, comme on y dépose aujourd'hui des couronnes. Jonson a dû en composer un assez grand nombre ; nous en possédons en tout cas une vingtaine, qui sont presque toutes excellentes. Nous y joindrons quelques autres morceaux, qui, sans être à proprement parler des épitaphes, s'en rapprochent beaucoup par leur objet.

L'épitaphe est un genre assez malaisé : il est difficile à l'auteur d'être bref et d'éviter la banalité, de paraître sincère et de louer sans exagération. Jonson s'en est toujours bien tiré, sans doute parce qu'il ne prodiguait pas les éloges et ne louait qu'à bon escient. Voici quelques spécimens de sa muse funéraire : s'ils ne sont pas tous admirables, c'est déjà un mérite qu'on n'y puisse relever aucun défaut.

Arrête-toi, lecteur,
et si je n'avais rien de plus à te dire
qu'ici gît jusqu'au dernier jour
tout ce qui reste de Philip Gray,
cela suffirait bien à récompenser ta patience,
car si de tels hommes ont pu mourir,
quelle assurance avons-nous de vivre [1] ?

Au lieu des écussons qui devraient orner ton cercueil,
prends de meilleurs ornements, mes vers et mes larmes.
Si une épée pouvait protéger du destin, c'était la tienne ;
une muse défier sa jalousie, c'était la tienne ;
si des larmes d'amis pouvaient rendre la vie, les tiens te la rendraient ;
si jamais une pieuse existence a élevé un homme
au ciel, tu l'as mérité : ô heureux état !
dont nous qui te pleurons pouvons sans pécher te faire gloire [2] !

1. *Underwoods*, 33 (XIV dans le folio). An Epitaph on Master Philip Gray.
2. *Epigrams*, 27. On Sir John Roe.

Marbre, pleure, car tu recouvres
le cadavre d'une beauté, le legs
le plus riche que put te faire la Nature !
Fasse qu'aucune main ne la vienne troubler !
Tous ceux qui contemplent le ciel
ne lisent pas sur son beau front
vérité plus exacte ni gloire plus vraie
qu'ils n'eussent pu faire en ses yeux.
Merveilleux et rare était son esprit,
toujours abondant comme le nectar ;
jusqu'à ce que le Temps fort de sa richesse,
l'ait dompté en lui prenant sa vie,
sa vie, dont la tristesse s'accommodait mal
à notre âge, car on en a vu bien peu,
autant pleurer la mort d'un frère. En un mot,
pour l'esprit, la beauté et la sincérité,
Terre, tu n'as pas vu sa pareille [1] !

Celle-ci, dans un genre un peu différent, a de la vigueur ; c'est le défunt, Charles Cavendish, qui s'adresse à la postérité :

Fils, ne me cherchez pas sous ces pierres polies :
elles ne cachent rien que ma chair et mes os ;
et même dans la tombe la mieux soignée, la plus splendide,
tout cela deviendra un jour une poussière inglorieuse.
Que tous ceux qui n'ont pas mérité que leur nom survive,
le confient aux tombeaux que leur élèveront des amis dévoués !
Moi, j'ai fait de ma vie mon monument, le vôtre aussi,
et je l'ai fait d'une matière plus que toute autre durable.
Pas n'est besoin pour moi d'une autre épitaphe :
apprenez seulement à vos neveux à mériter la pareille !
Inutile de dire en quel lieu je suis mort ;
qu'on dise seulement comment j'ai vécu [2] !

Deux petites pièces de la collection méritent une place à part e se distinguent du reste par un accent plus ému : ce sont les vers qu'il adressait à la mémoire de sa première fille, morte à six mois, et de son fils aîné, mort à sept ans. Elles sont très belles, surtout la dernière, malgré certain souvenir classique qui n'est pas trop à sa place ici [3]. Nous pourrions citer un autre morceau du même genre,

1. *Epigrams*, 40. On Margaret RaRatcliffe.

2. *Miscellaneous Pieces*, G -C., III, 459. Charles Cavendish to His Posterity.

3. *Epigrams*, 22 et 45. *Vide supra*, page 120. J'oublie volontairement la fameuse Epitaphe de la Comtesse de Pembroke :

Underneath this sable hearse, etc.

(*Underwoods*, 15), qui ne figure pas dans le folio et dont on lui a contesté la pater-

une « épigramme de consolation au roi Charles et à la reine Marie sur la perte de leur premier-né » ; mais la pensée en est par trop banale et j'en viens tout de suite à celle du petit Salathiel Pavy, que l'on peut considérer comme la perle du recueil. Cet enfant, qui mourut à l'âge de treize ans, appartenait à la chapelle de la reine Elisabeth et comme tel il avait joué dans certaines pièces de Jonson avec un réel talent ; le poète, s'inspirant de la circonstance, écrivit en son souvenir le joli morceau que voici :

Pleurez avec moi, vous tous qui lisez
cette petite histoire ;
et sachez que celui à qui vous donnez une larme,
la Mort elle-même le pleure.
C'était un enfant qui si bien grandissait
en beauté et en grâce
que le Ciel semblait disputer avec la Nature
pour savoir à qui il appartiendrait
Il comptait treize années à peine,
quand le Destin se fit cruel soudain ;
pourtant durant trois tours du Zodiaque,
il avait été le joyau de la scène.
Et il jouait si bien les rôles de vieillards
(aujourd'hui nous le déplorons)
que vraiment les Parques l'ont pris pour l'un d'eux,
tant il savait en prendre l'air.
Donc, se trompant sur son destin,
toutes trois consentirent à sa mort ;
mais le voyant depuis, trop tard, hélas !
elles se sont bien repenties.
Elles ont bien cherché à lui rendre la vie,
à le plonger dans des bains ;
mais il est trop bon pour la Terre,
le Ciel fait vœu de le garder [1].

nité (Cf. *Academy* 1896, nov. 21 ; et *N.* & *Q.* 1900, april 28). En revanche je lui ferais volontiers honneur d'une belle Epitaphe du Prince Henry, citée par Camden, *Remains*, etc. (Ed. 1614, p. 381). Cf. *N.* & *Q.* 9[th] Ser. IV, 491 ; V, 34, 77, 230, 337, 477).

1. *Epigrams*, 120. An Epitaph on Salathiel Pavy, etc.

Weep with me, all you that read
This little story :
And know, for whom a tear you shed
Death's self is sorry.
'Twas a child that so did thrive
In grace and feature,
As Heaven and Nature seemed to strive
Which owned the creature.
Years he numbered scarce thirteen
When Fates turned cruel,

Il faut lire le morceau dans l'original, car la musique en est exquise, étonne même les lecteurs familiers du poète. Les puristes malheureux qui chicanent volontiers sur leur plaisir, le trouveront peut-être trop ingénieux ; mais on n'en peut nier la grâce délicate, et l'âge encore tendre du petit acteur suffit à excuser ce léger défaut.

Il nous reste à dire un mot de quelques pièces qu'on ne saurait par aucun biais faire entrer dans une des catégories précédentes et qui méritent cependant d'être signalées. Ce sont des morceaux relativement courts, en « vers héroïques » à rimes plates ou à rimes croisées. L'objet de ces poèmes très divers, tantôt graves et tantôt légers, est généralement emprunté aux circonstances : c'est une supplique, un remerciement, une invitation, parfois même une pensée pieuse. L'expression y est vigoureuse, comme à l'ordinaire ; quelquefois aussi l'allure est plus dégagée, plus souple, et l'on y voit Jonson sous un aspect un peu inattendu. Qui aurait jamais cru par exemple qu'il fût l'auteur de ce petit morceau ?

Qui prétend que Jeanne et Gilles sont en désaccord ?
Les voisins qui ont l'œil ouvert ne voient rien de pareil.
Le pauvre Gilles, il est vrai, se repent d'être marié ;
mais Jeanne également. Et Gilles ne voudrait jamais
se trouver de plein gré en la compagnie de sa femme ;
mais elle ne le désire pas davantage. Gilles se lève tôt,
et une fois dehors se sent heureux ;
Jeanne de même. Et lorsqu'il revient, il est triste ;
mais Jeanne aussi. Souvent, voyant chez lui
de pénibles spectacles, Gilles souhaite d'être aveugle ;
mais Jeanne en dit autant. Ou que sa vie trop longue
soit toute consumée : mais c'est aussi le souhait de sa femme.
Les enfants qu'il nourrit, Gilles prétend qu'ils ne sont
pas de lui ; et sa femme ne dit pas le contraire
En tous les sentiments du mari, la femme est d'accord ;

Yet three filled zodiacs had he been
    The stage's jewel ;
And did act, what now we moan,
    Old men so duly,
As, sooth, the Parcae throught him one,
    He played so truly.
So by error to his fate
    They all consented ;
But viewing him since, alas, too late !
    They have repented ;
And have sought to give new birth,
    In baths to steep him ;
But being so much too good for earth,
    Heaven vows to keep him.

or, si dans un ménage vouloir et ne vouloir pas
les mêmes choses, est une marque de concorde
je ne sais pas de couple aussi uni que celui là [1] !

On attendrait au bas le nom de Prior ou quelque autre brillant rimeur : le vieux Ben ici s'est surpassé, au point qu'il est méconnaissable. Voici maintenant une autre épigramme, d'un ton différent, presque indigné, et d'un style énergique ; elle est adressée à sa Muse :

Va-t'en, laisse-moi, Muse détestée,
qui m'as livrée à un seigneur indigne ;
qui m'as fait commettre, dans ta soif de lucre,
le plus honteux hommage à une grande idole.
Puisses-tu porter malechance à ton prochain maître,
lui faire perdre comme à moi son temps et sa jeunesse ;
qu'il soit honni à la ville et mal vu à la cour,
et, même réconcilié, toujours suspect ;
qu'il perde tous ses amis, et, qui pis est,
presque tous les moyens qu'il ait de s'amender !
Tu laisses auprès de moi une Muse meilleure
et l'heureuse Pauvreté que tu m'amenas :
elle m'apprendra à n'écrire désormais
que des choses viriles, qui ne sentiront pas le parasite !
Mais écoute, je me repens ; car si on loue quelqu'un pour des mérites
qu'il ne possède pas, ce n'est pas un éloge, mais une satire [2] !

Quelques pages plus loin, voici un petit billet à la comtesse de Bedford, qui n'est pas trop mal tourné non plus :

Je vous ai dit, Madame, l'autre jour combien je regrettais
d'avoir demandé un chevreuil à un Lord qui me le refusa ;

1. *Epigrams*, 42. On Giles and Joan
2. *Epigrams*, 65. To My Muse

Away, and leave me, thou thing most abhorred
That hast betrayed me to a worthless lord ;
Made me commit most fierce idolatry
To a great image through thy luxury ;
Be thy next master's more unlucky Muse,
And as thou hast mine, his hours and youth abuse.
Get him the time's long grudge, the court's ill-will ;
And reconciled, keep him suspected still.
Make him lose all his friends ; and which is worse,
Almost all ways to any better course.
With me thou leav'st an happier Muse than thee,
And which thou brought'st me, welcome poverty :
She shall instruct my after-thoughts to write
Things manly, and not smelling parasite.
But I repent me : stay. Whoe'er is raised
For worth he has not, he is taxed, not praised.

et vous avez voulu prévenir ma demande,
en me pourvoyant aussitôt d'une offre généreuse.
Je m'en allai tout droit chez moi ; et là, en vrai poète,
je me plus à imaginer combien de vin et que d'esprit
je dépenserais en telle occasion : toutes les Muses devaient le savoir,
Phébus lui-même prendre part au banquet !
Ah ! Madame, si votre promesse a su me transporter ainsi,
quand votre don viendra, où ne me doit-il point ravir [1] !

Le vieux barde est ingénieux à l'occasion ; quand il s'agit de quémander, diront les malveillants ! Il sait aussi remercier d'ailleurs fort convenablement, comme en font foi les vers qu'il adressait au roi Charles après le beau présent qu'il en avait reçu. Le roi d'Angleterre, comme son cousin, le roi de France, passait pour guérir certaines maladies, notamment les écrouelles, d'un simple attouchement de sa main souveraine ; et beaucoup venaient se soumettre à ce traitement merveilleux, avec une crédulité d'autant plus empressée qu'on donnait à chacun d'eux une pièce de dix shillings. Jonson tire assez joliment parti de cette tradition charitable et sait tourner son compliment d'une façon digne et spirituelle :

Grand Charles, parmi les dons gracieux et sacrés
qui sont attachés à ton rang et à ta personne,
il ne te suffit pas dans ta grande piété
de guérir de ta main ce qu'on nomme le « mal du Roi » ;
tu veux pousser plus loin tes royales prérogatives,
et guérir le « mal du Poète », j'entends la pauvreté.
Mais dans ces cures-là tu te grandis encore,
car c'est à tes dépens que tu remédies à nos maux ;
oui, et tu montres en ceci que tu prises plus haut
un seul poète que dix fois vingt hommes ordinaires.
Quelle piété de savoir ainsi juger l'état des pauvres,
mais quelle générosité de savoir marquer les différences !
Le poète en retour peut-il souhaiter autre chose,
que de voir aussi son Roi guérir le « mal du Peuple » [2] !

Pour terminer enfin sur une note qui n'a pas encore été entendue, il convient de signaler ce morceau, presque unique dans l'œuvre de Jonson; c'est une prière adressée au Ciel :

1. *Epigrams*, 84. To Lucy, Countess of Bedford.
2. *Underwoods*, 80 (LX dans le folio). An Epigram to King Charles for an Hundred Pounds he sent me in my sickness.

Dieu, si grand et si bon ! puis-je penser à toi
sans qu'on l'attribue aussitôt à ma mélancolie ?
On tient cela en moi pour une maladie
que, chargé de péchés, je cherche à être consolé.
Sois-moi témoin, toi qui sondes les reins
et les cœurs de tous, que je ne suis point triste pour la montre ;
et juge-moi ensuite si j'ose prétendre
à rien que ta faveur, si j'ai quelque autre objet !
Toi qui es tout, sois tout pour moi,
commencement, milieu et fin, seul Dieu en trois personnes.
Tu es ma foi, mon espoir, mon amour,
un juge, un témoin et un défenseur.
J'ai vécu tout ce temps exilé loin de toi ;
où suis-je emporté maintenant que vers moi tu t'abaisses?
Reste, reste ici encore ! Puisque tu es partout,
puis-je douter de te trouver ici toujours ?
Je connais mon état honteux et méprisé :
conçu dans le péché et né pour le labeur,
debout et tremblant, je m'attends à choir dans l'horrible,
et, après tout le reste, au jugement qui m'est réservé !
Je ressens mes douleurs aussi, car il n'est presque pas un point
de ma chair où l'on me puisse infliger une autre blessure !
Pourtant je n'ose pas me plaindre ou implorer la mort,
comme saint Paul, de peur que cette plainte ne paraisse
un cri de mécontentement, et qu'on n'attribue ces prières
au dégoût de la vie plus qu'à l'amour de Dieu [1] .

Il faut lire le morceau dans le texte même, car la langue anglaise avec ses sonorités dures et fortes se prête admirablement à l'expression des sentiments religieux, lorsque ceux-ci du moins sont plus graves que tendres ; et laissant de côté la valeur des sentiments exprimés, qui sont forcément toujours un peu les mêmes et rentrent dans des cadres prévus, on ne pourra s'empêcher de louer une fois de plus la vigueur et la fermeté de son style.

Pourtant, il faut bien l'avouer, aucune de ces épigrammes, pour employer le terme générique dont il se sert, assez improprement parfois, ne mérite le nom de chef-d'œuvre. Les épigrammes satiriques manquent en général de trait ; les épigrammes louangeuses sont presque toujours banales, même les meilleures, et s'il se trouve dans le nombre quelques compliments joliment tournés, rien de tout cela, sauf quelques épitaphes, ne donne le sentiment de la

1. *The Forest*, 15. To Heaven.

perfection. On dira peut-être que la perfection en des choses de si petite importance ne doit pas être estimée à bien haut prix et que Boileau vraiment exagérait en prétendant

qu'un sonnet sans défaut vaut seul un long poème !

Mais la question est discutable et la perfection chose si précieuse qu'un sonnet bien ciselé, un madrigal heureusement tourné feront vivre le nom d'un Maynard ou d'un Chaulieu aussi longtemps que vivra la langue française, tandis que les petites pièces de Jonson, citées tout à l'heure, ne trouveront jamais sans doute le chemin des anthologies. On peut augurer de tout ce qu'on a dit plus haut, des qualités de vigueur que nous y avons admirées, que l'auteur de *Séjan* et du *Renard* réussira mieux dans les poèmes de longue haleine, où sa pensée originale aura plus de loisir pour se développer.

II

On serait tenté de supposer de prime abord que le talent si personnel de Jonson s'épanouira de préférence dans le genre satirique Son goût de l'observation et son humeur chagrine semblent l'y prédisposer et. en dehors même de ses comédies, certains passages de ses masques et quelques-uns des morceaux que nous avons cités montrent que, s'il avait suivi sa pente naturelle, il aurait pu donner un digne pendant aux satires de son ami Donne. Ce serait une erreur pourtant : si l'on trouve dans les quelques pièces que nous allons examiner de nombreux traits satiriques, il n'en est pas un auquel il ait donné le nom de satire, il n'y en a guère plus de deux ou trois qui le méritent Tout le reste, une vingtaine de pièces environ, sont des épîtres ou des élégies ; quatre ou cinq seulement sont plus difficiles à classer, ne rentrent dans aucun des genres reconnus : ce sont celles que nous étudierons en commençant.

Il faut tout d'abord signaler un morceau d'une centaine de vers, dont quelques-uns sont assez beaux et qui d'ensemble est fort curieux : c'est une façon d'épître, adressée non pas à une personne, mais à un château, château illustre dans l'histoire des lettres, car c'est lui qui abrita les premières années du grand Sidney. Jonson, voulant faire l'éloge de son maître actuel, Sir William Sidney,

a choisi ce biais nouveau : il décrit avec force louanges la maison, le parc, les environs, puis il en vient aux châtelains eux-mêmes et rend hommage à l'hospitalité du mari comme aux vertus de la dame. Cette seconde partie du morceau, où l'on peut admirer quelques vers vigoureusement frappés, est tout à fait dans la manière accoutumée du poète ; mais la première a un cachet tout particulier, disons même unique. Rien de pareil dans tout le reste de son œuvre, on pourrait presque ajouter dans toute la littérature du temps : c'est un paysage en vers, un grand paysage assez gauchement dessiné, comme on en voit dans certains tableaux du XVIIe siècle. On ne saurait dire assurément que ces cinquante vers marquent une époque dans la poésie de la nature en Angleterre, mais ils évoquent le souvenir de Pope, de Thomson et de Cowper. Pope est plus brillant, Thomson et Cowper voient mieux le détail ; mais, sauf le rythme, très différent, certains vers de Jonson rappellent tout à fait des passages descriptifs de la *Tâche*.

« Tu n'es pas bâti, ô Penshurst, pour étaler aux regards envieux
le marbre blanc ou noir ; tu ne peux pas montrer une rangée
de colonnes polies, ni un toit tout doré ;
tu n'as point d'escaliers, de cours ou de lanterne,
dont on raconte des histoires ; tu es une antique bâtisse ;
mais si ces avantages te sont refusés, tu n'en es pas moins révérée.
Tu en as d'autres plus précieux, dans ton air et ton sol,
dans tes bois et tes eaux ; c'est là qu'est ta beauté !
Tu as tes promenades, faites pour la santé comme pour le plaisir,
ta montagne, où les Dryades se donnent rendez-vous ;
où Bacchus et Pan ont fait leurs grands festins,
sous le vaste hêtre ou à l'ombre du châtaignier ;
et ce chêne sublime dont le germe fut planté,
lors de cette naissance glorieuse, qui réunit toutes les Muses.
Là, sur l'écorce rugueuse sont gravés les noms
de nombreux sylvains brûlant des mêmes flammes,
et c'est de là que souvent les satyres rougeauds convient les faunes
plus légers, à courir avec eux jusqu'au chêne de Madame !
Là se trouve aussi le taillis de Gamage,
qui ne manque jamais de t'offrir au bon moment des daims,
quand tu veux festoyer tes amis ou exercer leur adresse.
La partie basse qui descend vers la rivière
nourrit tes bœufs et tes moutons, tes vaches et tes veaux,
et les terres du milieu tes chevaux et tes juments.
Chaque tertre te donne des lapins ; et les hauteurs
chargées de bois, les taillis de Sidney et d'Ashore,
te fournissent pour couronner la table toujours ouverte

le faisan couleur de pourpre au flanc tacheté ;
la perdrix aux vives couleurs se cache en tous les champs
et consent à la mort pour orner tes repas.
Si la Medway gonflée te refuse le plat attendu,
tu as des étangs qui te paient leur tribut de poisson,
de vieilles carpes grasses qui se précipitent dans tes filets ;
des brochets fatigués de manger leurs semblables,
qui ne veulent pas attendre un second coup de nasse
ou de ligne, et qui viennent se livrer volontairement ;
de brillantes anguilles qui, pour en faire autant, sautent
à terre, sous les yeux du pêcheur, et même dans sa main !
Ton verger a des fruits et ton jardin des fleurs,
tous aussi frais que l'air, nouveaux comme les heures :
la cerise précoce et la prune tardive
l'abricot rougissant, la pêche duveteuse
pendent à tes murailles, et tout enfant peut les atteindre.
Et ces murailles, bien que faites en pierres du pays,
n'ont pas été bâties sur la ruine, ni avec les pleurs de personne ;
nul de ceux qui vivent alentour ne souhaite de les voir à bas,
mais tous y viennent, les paysans comme les fermiers,
pour saluer ton maître et ta maîtresse,
et même s ils n'ont rien à demander, aucun n'a les mains vides ;
l'un apporte un chapon, l'autre un gâteau rustique,
qui des pommes, qui des noix ; ceux qui croient faire
les meilleurs fromages, en apportent ; ou bien ils les envoient
par leurs filles accortes, pensant par là peut-être
leur trouver des maris ; car leurs paniers contiennent
dans la prune et dans la poire de vraies images d'elles-mêmes !
Mais ces cadeaux plus faits pour exprimer leur affection,
que peuvent-ils ajouter à tes propres richesses ? Tu n'en as
certes pas besoin ! Ta table abondante regorge
de tout ce que connaît l'hospitalité !
Nul hôte ne vient qui n'ait permission de manger,
sans crainte et du même plat que ton maître !
Là la bière et le pain, le vin même,
destinés à Sa Seigneurie, me seront offerts !
Là je ne cours point risque, comme aujourd'hui certains à la table
des grands, de m'asseoir et de dîner par cœur !
Personne n'y compte les coups que je bois ; et je ne vois pas
un valet debout près de moi, me reprocher ma gloutonnerie ;
il me donne ce que je demande et me laisse manger,
sachant qu'il trouvera en bas de quoi se bien nourrir aussi :
car tes tables ne font pas de réserves pour le lendemain !
Quand j'y prends mon logis, je n'ai pas besoin non plus de demander
du feu, de la lumière et des valets : tout est là ;
comme si pour le moment tu m'appartenais, et que je règne ici ;
et si je souhaite une chose, jamais je ne l'attends.....

Voilà, Penshurst, ta gloire ; et je n'ai pas tout dit !
Ta maîtresse est aussi noble, féconde et chaste ;
ton maître a des enfants qu'il peut appeler siens,
et c'est dans notre siècle une rare fortune!
On leur a enseigné, on leur enseigne encore la religion,
et leurs âmes y ont puisé la douceur et l'innocence :
on leur apprend à prier soir et matin,
avec toute la maison ; et chaque jour ils peuvent
apprendre dans les vertus de leurs nobles parents
la science mystérieuse des mœurs, des armes et des arts.
Donc, Penshurst, si l'on veut te comparer
avec d'autres maisons, on peut dire en voyant
ces bâtisses d'orgueil et d'ambition qui ne sont rien d'autre,
que ce sont de belles constructions, mais toi seule es une demeure [1] !

Sans doute il y a dans l'œuvre même de Jonson des morceaux plus remarquables et qui renferment en moins d'espace des pensées plus rares et des vers plus forts ; mais il y a dans celui-ci une simplicité charmante et un accent de sincérité qui font aimer le poète encore plus qu'on ne l'admire. Il y a surtout cette peinture délicieusement naïve de la vie rustique, qui nous étonne et nous amuse sous la plume de ce citadin renforcé.

Le *Penshurst* se trouve dans le recueil de la *Forêt ;* si nous ouvrons maintenant les *Sous Bois*, en recherchant les morceaux qui appartiennent à des genres incertains, le premier que nous rencontrons est le fameux éloge de Shakespeare, dont nous avons déjà admiré le mouvement enthousiaste et l'accent sincère Vient ensuite un morceau du même style en l'honneur d'un autre rival, Michael Drayton, l'auteur du *Polyolbion*. Nous en avons relevé en passant le ton véhémentement cordial ; mais l'idée, pour parler franc, en est assez bizarre. Le poète suppose qu'il voit dans un rêve éveillé une sorte de disque éblouissant se lever du sein de la mer : ce nouveau soleil, qui est l'œuvre de Drayton, est divisé fort harmonieusement en sept parties qui correspondent à ses livres. Jonson les passe en revue successivement, comparant l'auteur tour à tour à Virgile, à Ovide, à Lucain, à Tyrtée, à Homère ; quelques beaux vers çà et là ne suffisent pas à racheter l'ennui de ce long catalogue, et il vaut mieux n'en rien citer. On en peut dire autant de la fameuse *Exécration à Vulcain :* ce morceau indigeste est encombré

1. *The Forest*, 2. To Penshurst.

de tant de noms propres et d'allusions contemporaines, qu'il faudrait pour l'entendre un formidable appareil critique. et le plaisir qu'il en pourrait tirer ne paierait point le lecteur de sa peine. Il n'en est pas de même du suivant, que Jonson intitule : *Discours à la manière d'Horace*, et qui n'est au fond qu'une satire, le mot *Discours* traduisant exactement le latin *Sermo*. Nous savons par des documents contemporains, notamment par la joyeuse comédie de Fletcher, *le Chevalier du Pilon-Brûlant*, que les bons bourgeois de Londres et leurs apprentis s'amusaient à jouer aux soldats le dimanche et faisaient de pacifiques campagnes du côté de Mile End et de Pimlico. Jonson s'amuse avec bonhomie de ces divertissements belliqueux ; mais il songe tout à coup à ces descendants des croisés, dont la guerre est le naturel emploi et qui, laissant l'épée à des mains plus habituées à manier l'aune ou le marteau, passent leur temps chez le tailleur ou à se pavaner en costumes étranges par les rues ou sur les théâtres. Et aussitôt le ton s'élève, le style devient plus pressé, plus serré, plus fort, et il gourmande d'une manière vive, brusque, indignée, ces représentants dégénérés des anciennes familles, ces lâches déserteurs de glorieuses traditions :

Continue et grandis en vertu et en gloire,
maintiens la renommée du nom anglais
parmi les nations ! Au lieu des hardis Beauchamps,
des Nevills, des Cliffords, des Audleys d'autrefois,
nous aurons tes Jacques et ces hommes nouveaux :
Stiles, Dikes, Ditchfield, Millar, Crips et Fen ;
qui, si la guerre est devenue plus douce,
en conservent au moins le fracas, toujours le même,
et qui pourraient, si nos grands seigneurs voulaient seulement
envoyer chez eux leurs fils à l'école, leur montrer l'usage du canon,
et apprendre à ces héritiers de notre noblesse •
la politique et l'art militaire.
Mais celui qui conseillerait pareille mesure
pour l'éducation de nos futurs Lords, il ne tarderait pas
à entendre siffler à ses oreilles la vague, le vent et l'orage,
déchaînés par nos grands personnages : « Quel est donc celui-là
qui veut apprendre à se conduire à des gens qui sont nés,
élevés, alliés comme nous ? qui prétend se faire notre maître ?
Nous laisserons-nous faire la loi par des rats de bibliothèque ?
vivre à la mesure de ces pauvres hères qui n'osent rien faire de grand ?
A quoi bon être riche et puissant sinon pour étaler
dans notre vie toute licence ? parler

le langage de fauconnerie ? et filouter
le bourgeois ? Que les rustres et les marchands fassent
étudier à leurs fils les arts, les lois, la religion ! Nous,
nous croirons, comme il convient à notre rang,
à une terre qui nous rapporte tant par an, à une banque
qui nous fournit telle somme d'argent, aux mêmes taux
que nos pères imposaient jadis au roi et à l'Etat !
C'est à la noblesse pauvre d'être vertueuse ! mais nous,
qui descendons par un long chapelet de titres,
de Guy, de Bevis et d'Arthur, ou de qui il plaît
aux hérauts, nous avons un sang assez ancien
pour pouvoir nous passer de vertu ! C'est bon pour eux,
dont la gentilhommerie est encore au berceau,
de servir l'État dans les conseils ou par les armes !
Quant à nous, nous n'aimons ni les ennuis, ni les blessures !
— Qu'aimez-vous donc ? Votre catin ? Qu'étudiez-vous ?
Votre démarche, votre port, votre ajustement ? On vient de créer
une Académie, où les galants se donnent rendez-vous :
pour quoi faire ? des révérences ? — Oui, et pour se parfumer ;
tout ce qu'ils feront ensuite au théâtre, c'est ici qu'ils l'apprennent
et l'étudient, avant d'aller le pratiquer là-bas.
Mais que font dans le feu tous ces fers
de formes diverses ? C'est pour aider Sa Seigneurie
à s'habiller ! Celui-ci est pour sa cravate, celui-là
pour sa chevelure, et cette boîte pour réparer sa beauté,
et celle ci encore est pour ses sourcils ! — Assez, partons !
Je ne puis attarder plus longtemps mes regards sur ces peintures
sur ces carcasses de l'honneur ! mannequins
couverts de belles étoffes, dont la prospérité est une moquerie
pour le Destin, tandis que la Vertu défaillante
lève ses bras rompus vers ces vains simulacres [1] !

Quel dommage vraiment que cette vigoureuse satire soit une chose unique dans l'œuvre de notre poète ! La seconde moitié au moins en est tout à fait supérieure ; nulle part, même chez les maîtres du genre, sauf peut-être chez Horace, on ne trouve cette même simplicité drue et forte, cette absence complète de rhétorique, cette sincérité d'accent brusque et rude !

Nous en venons maintenant aux élégies, qui sont au nombre de neuf ; mais il en est deux qu'il faut tout d'abord mettre à part : ce sont deux longues épitaphes, des oraisons funèbres en vers. La première a pour objet la marquise de Winchester, la seconde Lady

1. *Underwoods*, 63 (XLII dans le folio). A Speech according to Horace.

Venetia Digby. Aucun de ces deux poèmes, malgré de beaux passages, n'est un chef-d'œuvre, mais ils sont intéressants en somme, parce qu'ils montrent le talent de Jonson sous un jour nouveau.

La première n'est pas la meilleure, quoiqu'elle ait l'avantage d'être la plus courte. Le début en est gauche et singulier : le poète suppose qu'il voit un fantôme, en qui il reconnaît pourtant une jolie femme, lui désigner du doigt un if et le prier d'y cueillir en son honneur une guirlande funéraire. Il lui demande en vain son nom, et quand il l'a deviné, ce qui ne tarde guère, il lui propose immédiatement pour y graver la tablette élogieuse... la vaste étendue de sa propre poitrine ! Puis il commence à louer ses vertus, non sans hésiter devant pareille tâche : on en devine aisément le catalogue. Ici un passage curieux, qui montre à quel point Jonson, malgré ses belles théories classiques, est de son temps et de son pays, comme il est loin des écrivains du siècle de Louis XIV ou seulement de la reine Anne :

Et comme elle a quitté ce monde, avec quel mépris !
tout comme elle y avait vécu, et combien exempte
de toute passion ! Tandis qu'on la pressait de soigner
sa maladie, son âme la raffermissait dans ses souffrances !
on eut dit que son corps était déjà parti !
Aux médecins qui la torturaient elle disait :
« Approchez vos bols à saigner, ne craignez rien, appliquez
vos plus brûlants caustiques, brûlez, incisez, coupez... » [1].

Jonson n'a pas senti le contraste entre toutes les belles vertus abstraites qu'il vient d'énumérer et les visions familières, et même un peu comiques, qu'il évoque avec ces mots de praticien. — La marquise est morte, les anges emportent son âme au ciel, et le poète se retourne vers la famille pour la consoler. Cette fin est mieux venue, sinon très remarquable :

Et maintenant, heureux parents, vous pouvez être tristes,
si vous ne sentez pas quel enfant vous aviez,
si vous osez gourmander le ciel et regretter
d'avoir rendu un trésor qui vous était prêté seulement
et confié comme un dépôt, pour ainsi dire,

1. *Underwoods*, 101 (LXXX dans le folio). An Elegy on the Lady Jane Pawlet, Marchioness of Winton.

qu'on peut réclamer le jour qu'on voudra !
si vous pouvez envier sa félicité à votre fille
et lui souhaiter un état moins heureux !
Jetez les yeux autour de vous, voyez
que tout ici est mort ou va mourir :
les astres qui sont les joyaux de la nuit,
et le jour qui meurt avec le soleil, prince
de la lumière ; les grands rois et les plus puissants royaumes
qui tombent ; toutes les nations, l'humanité même et le monde.
tout ce qui eut commencement et doit finir !
Qu'il serait injuste pour une âme de prétendre
échapper à la nécessité commune et reconnue ?
Nous avons tous en naissant commencé à mourir ;
et n'était le combat, la lutte courageuse
que livre le chrétien pour gagner la vie future,
il serait le plus misérable de la race humaine,
mais en prenant son essor vers le ciel, il brise
la tête du serpent, triomphe de la mort et du péché,
et entre en vainqueur dans le Paradis assuré !

L'élégie à la mémoire de lady Venetia Digby a le double défaut d'être longue et pénible à lire ; la pensée abstraite, trop subtile ou trop serrée, ne se pénètre pas aisément. Le poète commence par gourmander la Nature indifférente qui a laissé périr avant l'âge une aussi rare perfection ; mais il se reprend bientôt, en songeant que, loin d'être morte, elle vient de renaître à la vie éternelle. Alors il décrit les joies des bienheureux avec une abondance de détails concrets qui font peu d'honneur à son imagination de poète. Un court fragment suffira à donner le ton, à nous montrer jusqu'où Jonson pouvait descendre [1] :

Là toutes les âmes heureuses qui sont mortes
se retrouveront avec joie en un même théâtre ;
chacun reconnaîtra le visage de l'autre,
par l'effet béatifique de ce lieu.
Là le frère se promènera avec la sœur,
les fils et les filles causeront avec leurs parents
mais de Dieu seulement : ce sera leur thème
unique, inépuisable, leur tout, en ce jour,
jour béni qui ne verra jamais la nuit.
Il sera pour leur vue comme les plus beaux spectacles,
pour leur goût comme un vin, des fruits délicieux ;

1. *Underwoods*, 102 (LXXXI dans le folio). Eupheme. Elegy on my Muse, the lady Venetia Digby (IX).

pour leurs oreilles comme une musique infinie ;
pour l odorat comme les baumes et les épices,
pour le toucher comme une fleur douce autant que la main.
Il sera toute gloire et toute perfection,
Dieu dans l'Union et dans la Trinité :
ce grand mystère saint et glorieux,
leur sera révélé dans sa majesté,
par la lumière et la consolation de la grâce spirituelle !
à contempler le Sauveur face à face
en son humanité ! à l'entendre prêcher
le prix de notre Rédemption, et à apprendre
par son essentielle justice que c'est dans la mort,
dans la perte du souffle, que gît le salut de notre âme.
Quelle plénitude de bonheur on voit ici !
Combien d affection et combien de grâce il nous marque
à nous appeler ses amis, qui par nature fûmes le contraire ;
à nous adopter par faveur comme ses héritiers,
lorsque nous étions ruinés, dépensant en prodigues
notre part naturelle et la rente que nous possédions !
à nous remettre toutes nos dettes et à nous faire
des avances par droit imputé d'héritage
sur son royaume éternel, où nous serons assis
à côté des anges qui sont nos cohéritiers !...

« Ah ! qu'en termes galants ces choses-là sont dites ! » et comme ces allusions juridiques sont heureusement trouvées ! Suit la description des vertus de lady Digby : elle est un peu longue peut-être, mais en fort bons termes et dans sa manière accoutumée. Inutile de la citer : on l'imaginera sans peine. Nous avons voulu seulement montrer ce dont notre poète était capable aux prises avec un sujet des plus difficiles. Non pas qu'il répugne à la poésie ; mais il y faut apporter un tact, une discrétion, une délicatesse que n'avait pas le vieux Ben. Au lieu d'un long développement d'une description circonstanciée, on doit se contenter, pour suggérer cette béatitude éternelle et parfaite, de quelques vers, d'une image exquise. Dante, à côté de traits de génie, y a mis trop de scolastique ; notre homme y a mis trop de précision, et cela suffit à tout gâter. Il ne faut pas s'en étonner, ni même le lui reprocher : il ne pouvait pas réussir où Milton échoua, où Shelley, s'il l'eût entrepris, aurait sans doute déçu notre attente. La musique seule est capable de susciter ces visions idéales.

S'il ne parvient pas à s'élever en « plein ciel », Jonson prend sa revanche sur la terre ferme. Les sept autres pièces qui portent, assez

improprement d'ailleurs, le nom d'élégies, sont à des degrés divers fort intéressantes. Celle-ci au moins mérite d'être citée tout entière, mais au fond c'est une épigramme :

Se peut-il que la même beauté qui d'abord me poussa à écrire,
me menace aujourd'hui par où naguère elle n'attirait ?
Ses perfections me la firent contempler d'abord,
puis aimer, puis adorer : vont-elles m'effrayer maintenant ?
Etait-elle gracieuse de loin, et n'est-elle de près
qu'une furie ? ou tout ceci n'est-il que l'effet de ma crainte ?
Si vous mettez un bâton droit dans l'eau
il paraîtra courbé ; ma pensée fait de même.
Mais je puis corriger cela avec un peu d'audace : l'Amour, jadis,
et la Fortune ont promis d'aider les esprits audacieux.
Lequel des deux me pourra conduire ? Ils sont aveugles,
et l'on prend des guides clairvoyants quand on veut trouver son chemin,
à moins que ce chemin n'aboutisse à de mauvaises fins,
et alors les meilleurs amis, ce sont les plus aveugles !
Comme un amant peut se tromper ! croire l'Amour
ou la fortune aveugles, quand ils s'amusent à fermer les yeux
pour voir l'homme trembler ! ou que, pour imiter dans sa majesté
véritable l'aspect de la libre Justice,
ils se mettent un bandeau sur les yeux, voulant imparfaitement
être amenés par nous au-devant de notre destinée
Puisqu'il en est ainsi, venez tous deux, l'Amour et la Fortune,
je vous conduirai ; ou si mon destin veut
que j'envoie l'un des deux en avant, je choisis
pour mes vers la Fortune, et pour mon cœur l'Amour [1] !

La seconde a un beau début, plein de poésie, bien que par trop renouvelé des Grecs :

Par ces beaux yeux d'un immortel éclat,
où l'Amour allume ses torches pour enflammer les désirs ;
par votre front, cette belle tour où il se poste
pour bander son arc double et darder ses flèches alentour ;
par ce beau bosquet, votre chevelure, dont il frôle en son vol
et frise d'un coup d'aile les boucles crêpelées ;
par vos joues de lait et de roses
où il se plonge comme en un bain purifiant ;
par vos lèvres enfin, ces bienheureux parterres,
où les hommes peuvent planter et cueillir des baisers
dites-moi, bien-aimée, si vous m'aimez ou non ?
assez pour que je puisse en vers le publier ?

1. *Underwoods*, 35 (XVI dans le folio). An Elegy.

Vous rougissez ; n'en faites rien ; on n'a jamais qu'un seul ami,
et l'on peut en compter beaucoup sans en avoir un vrai !
Je cesse donc de vous prier ; d'aimer je vous ordonne,
et d'aimer de façon que nous servions d'exemple
l'un à l'autre, et de modèle aux autres
qui plus tard s'aimeront comme nous aujourd'hui.
Saisissons l'occasion : le temps ne reste pas en place,
et la beauté ni la jeunesse ne s'arrêtent pas davantage..... [1]

Malheureusement le morceau si bien commencé se termine d'une façon vulgaire : le robuste talent de Jonson ne savait pas toujours s'arrêter à temps. Ce même manque de goût, de délicatesse, vient aussi déparer la pièce suivante. Elle n'a point du tout, malgré son titre, un caractère élégiaque : c'est au contraire une sorte de défi lancé à la tête d'un mari jaloux, et si elle relève d'un genre classé, c'est plutôt de la satire. Il se moque des amoureux qu'une robe de soie suffit à embraser de passion, et des sots maris qui le croient du nombre de ces imbéciles. Et sans doute le morceau n'a pas un intérêt général et universel, mais il est curieux, précisément parce qu'il met le poète en scène et aussi parce qu'il est conçu avec cette franchise brusque et rude qui donne à l'œuvre de Jonson une saveur si originale [2].

Qu'importe si je suis aussi froid que Virgile,
vieux comme Anacréon, et aussi gros qu'Horace ;
jamais poète ne put émouvoir ses lecteurs
s'ils ne le croyaient pas amoureux.
Qui donc m'empêchera d'être dans mes vers
aussi léger, aussi ardent que le jouvenceau
qui date ses vers de la fontaine des Muses
et enfourche Pégase à tout heure !
Quand j'ai coiffé ma guirlande de lierre, voyons
si quelque mécontent, quelque jaloux y trouve à redire.
Pères et maris, je revendique un droit
sur tout ce que l'on dit aimable : vous m'empêcherez plutôt
de regarder les belles que de les aimer ! Il n'est point
de visage, de main, de corps, de trait, de mine
un peu beau, en qui la Muse ne prenne intérêt ;
il ne se porte pas une dentelle, une perle, un nœud, une épingle,
qui ne soit de son domaine, et quand il est inspiré,
le poète doit être amoureux, sinon licencieux.

1. *Underwoods*, 36 (XVII dans le folio). An Elegy.
2. *Underwoods*, 61 (XL dans le folio). An Elegy.

Réjouissez-vous donc que vos filles et vos femmes,
si du moins leur beauté le mérite, aient leur vie
prolongée par nos vers louangeurs ; sinon il vous faudra
regretter qu'elles ne soient pas laides et difformes,
maudites au berceau ou changées par les lutins,
pour être bien sûrs d'en jouir tout seuls.
Ne manquez pas aussi de les vêtir de cuir ou de toile à sacs,
car la soie ne manquerait pas d'attirer quelque rusé poète.
Notre siècle est rimeur ; les vers abondent à tous
les étalages ; et le bonnet de la bourgeoise est un charme attirant !
Mais moi qui, depuis vingt ans, vis en lieu
où je puis manier la soie comme je veux,
et d'aussi près que le mercier ou corsetier,
qui rembourre ces corps que je pourrais tâter ;
moi qui ai mangé avec les beautés et les précieuses
et tous les galants de la cour, et connu leurs accès
d'amitié et de haine, et qui n'ai pas été bien loin
de savoir si leur visage était à elles ou non ;
il n'est pas fort probable que j'aille jeter mes regards
sur un jupon ou une robe de velours ;
sachant que la femme du tailleur s'en revêt
pour célébrer les rites conjugaux, avant qu'on l'envoie
à la cliente, parce que son lubrique mari a la manie
d'exercer sur les beaux habits un droit de premier occupant.
Si tu habilles de satin la jument de ta voiture, vais-je
sauter dessus dès que je la vois ? ou bien forcer ta femme,
quand par ta sordide largesse elle a été revêtue
de ce même tissu qui servait tantôt de caparaçon ?
Je pourrai alors être amoureux de tes chaises et de tes escabelles,
qui sont habillées de même ! Va-t-on me tenir de cette race
d'imbéciles qui n'auront de passion pour une femme
que si elle est bien habillée.. pour ton goût ?
S'il en est ainsi, ouvre-moi sa garde-robe; et rappelle-toi ce pauvre garçon,
qui d'abord palefrenier, s'était élevé à quelque emploi de cet ordre
au palais ; et qui faisait les plus solennelles déclarations d'amour
à tous les jupons qu'il brossait ; à tous les gants
qu'il rangeait ; qui se prosternait avec adoration devant le soulier
ou la pantoufle que venait de quitter la dame et allait jusqu'à les baiser.
Il faisait la cour à toutes les robes pendues, et après .....
C'est toi qui me l'as raconté et tu étais ravi
de regarder par un trou et de voir les faits et gestes
du pauvre diable ; mais ce qu'il faisait en prose,
il l'aurait fait en vers, comme tous ceux
que tire par les naseaux le malicieux seigneur Amour,
s'il avait seulement su lire et écrire !
De pareils chanteurs, vous en avez des tas ; témoin celui,
qui par hasard aperçut la dentelle d'une chemise

et aussitôt en fit un sonnet ; ou cet autre
un madrigal adressé à sa mère,
louant la robe rouge et la capuche à la française,
que portait la femme du Lord Maire en traversant la ville
pour aller au sermon de l'Hôpital ! « O l'étrange
variété de soies, dit l'un, qu'on voyait à la Bourse ! »
« Ou à Moorfields l'autre soir ! » chante l'autre.
Mais un tiers répond comme en un envoi souriant :
« Hélas ! cela n'est rien ! » d'un ton fort méprisant
pour qui ose comparer cela à son Cheapside !
Et il célèbre la fête et la journée où l'on voit
étalées aux fenêtres, et non plus aux boutiques,
les étoffes velours, peluches et dentelles,
et toutes les bizarres inventions de l'endroit.
Laissez ces pauvres sots jouir de leurs folies, aimer
une chèvre en habit de velours ; n'importe quel objet
caché sous ce couvert, un vieux chapeau de sage-femme
ou une chaise percée ainsi harnachée ; ou quelque grasse
maquerelle en fourreau de velours ! Moi, je ne leur envie
nul de leurs plaisirs ! non plus que je ne vais demander pourquoi
tu es jaloux du vêtement de ta femme et de ta fille,
plus que de leurs façons, de leur esprit ou de leur figure ?

Les quatre élégies qu'il nous reste à examiner maintenant et qui méritent mieux leur nom, présentent des caractères tout différents de la précédente, à douter qu'elles soient du même auteur. Adressées probablement à la même femme, dont le nom reste mystérieux, elles forment une petite histoire d'amour assez curieuse et mériteraient à ce seul titre de nous arrêter. Les quatre morceaux s'opposent l'un à l'autre d'une façon assez artificielle, le second faisant pendant au premier et le quatrième au troisième ; mais on y trouve une ardeur passionnée, un accent de sincérité, qui dément cette impression défavorable et semble prouver qu'il s'agit d'une maîtresse véritable et non pas d'une Iris en l'air. J'en veux citer au moins le dernier, qui est le plus court et le plus joli à mon sens : on croirait presque, soulignons l'adverbe, lire une poésie de Henri Heine.

Puisqu'il vous faut partir et que je dois vous dire adieu,
écoutez votre serviteur qui va vous dire, ô ma maîtresse,
ce qu'est cette séparation, et ne croyez pas que ce soient,
bien que dites au départ, de vaines paroles.
C'est comme si la nuit couvrait le midi de son ombre,
ou que le soleil fût ici, puis soudain disparût,

nous laissant dans la nuit comme cet hémisphère,
où l'on vit dans les ténèbres toute une moitié de l'année.
Quelle est cette destinée qui se plaît à changer nos jours
et nos heures, à déplacer nos saisons, à ruiner leur pouvoir ?
Hélas ! j'ai perdu mon ardeur, mon sang, ma jeunesse !
l'hiver est arrivé trois mois avant son temps.
Ma santé va me quitter, et quand vous serez partie,
que vais-je faire, ô ma maîtresse, de mon cœur ?
Vous me le voulez rendre ? Non, vous me feriez craindre
qu'il ne fût pas digne de rester où il est.
Ah ! gardez-le toujours ! car il aime bien mieux
vous être consacré que de demeurer ici avec moi !
Donc je vous le confie, advienne que pourra !
Pour moi, je m'acheminerai lentement vers la tombe,
ou je m'en irai parmi les hommes, silencieux comme un spectre,
jusqu'à ce que je le retrouve en vous revoyant ! [1]

Qui s'attendrait à trouver pareilles élégances sous la plume de notre vieux barde ? Et comme cela diffère de tout ce qu'on a lu de lui jusqu'ici ! Cette différence même doit nous rendre plus circonspects et nous ne devons pas trop nous hâter de louer la diversité de son génie. Si ces quatre morceaux n'étaient pas de lui ! Ces vers d'amour où il y a de la grâce et même de la passion, ressemblent si peu au reste de son œuvre que l'on en vient à douter de leur authenticité. Peut-être ne s'en serait-on pas avisé tout de même, si un fait curieux n'était venu éveiller les soupçons. Quatre ans avant la mort de Jonson, avait paru un recueil de poésies du Dr Donne, et le second de ces quatre morceaux s'y trouvait tout au long avec quelques variantes. L'examen attentif du texte tendrait plutôt à prouver qu'il n'est pas de Jonson. Or, comme ces quatre élégies paraissent former un tout inséparable et présentent les mêmes caractères pour le style et la composition, il y a tout lieu de penser qu'elles appartiennent à Donne et à lui seul. Il y a là un mystère qui ne sera probablement jamais débrouillé ; mais il serait hasardeux de faire état de ces quatre pièces pour exalter la variété du talent de Jonson et pour affirmer qu'il y avait en lui l'étoffe d'un grand élégiaque [2].

1. *Underwoods*, 60 (XXXIX dans le folio). An Elegy.
2. Ni Whalley ni Gifford n'ont voulu renoncer pour leur poète à la paternité de la seconde Elégie (58). D'autre part, M. E. K. Chambers, tout en conservant celle-ci, se refuse, sur une simple impression littéraire, à insérer les trois autres dans les

Point de ces incertitudes en ce qui concerne les épîtres. Ici l'on reconnaît, à n'en pas douter, la main du vieux Ben et l'on va voir

Œuvres de Donne. Pour moi, celui qui a écrit l'une est forcément l'auteur des autres ; or ces dernières sont encore plus différentes des poésies authentiques de Jonson. Le sujet de ces quatre morceaux est tout à fait dans la manière du futur doyen de saint Paul ; leur présence déconcerte au contraire dans l'œuvre de Jonson. Quant au style, c'est bien plutôt celui de Donne, plus original, mais souvent obscur. Jonson se préoccupe surtout d'aligner des raisonnements, d'enserrer le lecteur dans un filet de déductions inattaquables ; l'autre procède par énumération, par analogie, essaie de prouver son idée par une longue série de comparaisons, plus ou moins justes. Bref la pensée chez celui-ci forme un tissu assez lâche, chez celui-là une trame très serrée. En revanche les images de Donne sont généralement plus neuves, plus hardies ; Jonson a, relativement, plus de goût, plus de retenue ; il n'aurait pas écrit, je crois, certain passage de la troisième Elégie où l'amoureux transi est successivement comparé au roi Midas, à un marécage, à un bol de crème, à une grue. Je le crois d'autre part incapable d'avoir écrit certains vers, notamment de la quatrième, qui témoignent d'une sensibilité, raffinée, vraiment poétique. Le vers aussi est moins dru, moins plein, qu'il n'est en général chez Jonson ; on n'y trouve pas non plus ces rejets fréquents, qui sont une des caractéristiques de sa versification. J'ajoute que certains passages du texte même ne sauraient s'appliquer au vieux Ben : vers la fin de la première Elégie, le poète déclare à sa maîtresse que « les affaires publiques lui commandent de partir loin d'elle ». Une telle phrase étonne sous la plume de Jonson ; elle est toute naturelle sous celle de Donne.

Comment expliquer que ces quatre poèmes de Donne se soient glissés parmi les *Œuvres* de Jonson ? On sait que notre auteur faisait un cas particulier de son ami, et l'on peut conclure de l'Epigramme 96 (G.-C., III, 246) qu'il lui soumettait volontiers ses vers. La réciproque était vraie probablement ; elle est même bien plus vraisemblable. Qui nous dit que ces quatre morceaux n'ont pas été confiés à Jonson pour y faire quelques corrections ? Dans l'Elégie que nous avons en double il n'y a pas moins d'une douzaine de variantes ; n'auraient-elles pas été proposées par Jonson ? Celui-ci aurait gardé en manuscrit, recopié peut-être, les vers de son ami ; on les aura retrouvés dans ses papiers et publiés comme étant de lui. D'autre part la première édition de Donne (1633) est loin d'être complète ; trois des vingt *Elégies* n'ont paru que beaucoup plus tard, une en 1650, deux en 1669 ; la sixième, celle qui figure dans les *Sous-Bois*, n'a été publiée que dans la seconde édition (1635). Si les trois autres ont été découvertes après l'apparition du second folio (1641), on a pu concevoir des doutes sur leur authenticité et renoncer à les donner. Ce ne sont là évidemment que des hypothèses, et l'on ne peut que le regretter : si ces quatre morceaux sont de Jonson, notre opinion de son talent poétique sera un peu différente. Mais l'examen du texte même nous porte à croire qu'elles figurent indûment parmi ses *Œuvres*. Je suis heureux d'ailleurs de pouvoir invoquer à l'appui de ma conclusion l'autorité de M. Swinburne : « The four very powerful and remarkable elegies on a lover's quarrel and separation I should be inclined to attribute rather to Donne than to Jonson ; their earnest passion, their quaint frankness, their verbal violence, their eccentric ardour of expression, at once unabashed and vehement, spontaneous and ingenious, are all of them typical characteristics of the future Dean in the secular and irregular days of his hot poetic youth. » *A Study of Ben Jonson*, p. 106

se déployer en son meilleur jour toute l'originalité de son talent. Nous laissons de côté quatre ou cinq morceaux qui portent ce nom et qu'il aurait pu tout aussi bien intituler épigrammes : le poète s'excuse d'être en retard pour une menue dette, ou prie un ami sur le ton badin de lui envoyer une petite somme dont il a besoin. Tout cela n'a pas grande importance et nous en venons tout de suite aux grandes épîtres, où la pensée de Jonson pourra librement s'espacer. La première que nous rencontrons est adressée à Sir Robert Wroth, le mari de la nièce du grand Sidney : c'est un bel éloge de la vie de château, saine et innocente, opposée à la vie dépravée, souvent dégradante, de la cour. A côté d'emprunts inévitables à Horace et à Juvénal, on y trouve de beaux vers de facture vigoureuse, d'inspiration noble, qui appartiennent bien en propre à Jonson. Mais comme il fait réplique, pour ainsi parler, au *Penshurst* que j'ai traduit plus haut, je m'abstiendrai, non sans regret, d'en rien citer [1].

L'épître à la comtesse de Rutland, qui vient ensuite, est moins curieuse ; elle débute pourtant par une forte peinture du pouvoir grandissant de l'or, opposé à la simplicité des mœurs antiques [2]. Lieu commun, si l'on veut, mais relevé par le détail, très neuf, très particulier : il réussit toujours dans la satire.

L'or tout-puissant, Madame, pour qui l'on troque aujourd'hui
toutes les vertus et presque tous les vices ; cet or,
qui, même s'il entraîne au bout l'enfer, compense les espoirs du ciel ;
pour qui l'on donne sa vie, sa conscience et jusqu'à son âme,
tandis qu'il s'agite par la cour avec un air grave,
allant à tout laquais, à tout palefrenier, qui voudra seulement,
toute l'année qui vient, soit louer, soit calomnier,
suivant le poids du présent qu'il reçoit ;
tandis qu'il rend les huissiers serviables,
et permet que l'on se fie à l'un d'eux, du moins
pour le moment ; tandis qu'il vous gagne la voix
de quelque grand seigneur dont la mine ravit
le sot qui le paya, mais qui tout à l'heure pleurera,
quand seront endormies les faveurs de son orgueilleux patron ;
tandis qu'il vous acquiert de grandes grâces aux dépens du talent pauvre ;
qu'il court d'homme à homme et de femme à femme,
ressoude l'amitié fêlée, fait durer l'amour une journée,
ou moins peut-être ; tandis que l'or exerce un tel pouvoir,

1. *The Forest*, 3. To Sir Robert Wroth.
2. *The Forest*, 12. Epistle to Elizabeth, Countess of Rutland.

moi qui ne puis vous en donner, je vous envoie des vers.
C'est un présent, si les anciens auteurs méritent foi,
qu'on tenait en meilleure estime autrefois qu'aujourd'hui,
dans notre âge doré qui n'est pas l'âge d'or.
En ce temps-là on ne prenait point l'or pour faire des armes et se couper
la gorge, ou pour mettre en fuite Astræa ; et ses lingots,
encore enfouis dans la terre, y étaient mieux placés qu'ici,
où ils ne servent qu'à donner du lustre aux orgueilleux, et de la naissance
aux rustauds. Mais quel que soit le prix du vil métal
aux yeux des nobles ignorants, laissons-les
tourner vers la poésie une face dédaigneuse ;
je sais qu'auprès de vous mon offrande trouvera bon accueil.
Quel péché ce serait contre l'âme de votre illustre père,
de penser que vous n'avez point hérité
de son amour pour les Muses, alors que son talent,
vous l'avez presque, ou pourrez l'avoir quand vous voudrez.
La sage nature en cela vous donna un douaire
qui vaut une fortune triple de la vôtre.
La beauté, je le sais, vaut beaucoup et le sang plus encore ;
la richesse plus que tout, dit-on ; mais, Madame, songez
combien le monde en a-t-il vu qui avaient tout cela en partage
et qui gisent oubliés maintenant dans la tombe ?
C'est la Muse seule qui peut les élever jusqu'au ciel,
et de son bras vigoureux les maintenir éternellement,
les âmes qu'elle aime ! Ces autres titres glorieux
qu'on grave sur le marbre et les armoiries,
qu'on sculpte sur les sépulcres de nos grands hommes,
ou qu'on peint aux vitraux prouvent que les entrailles
d'où ils sortent n'étaient que des tombes ; ils sont morts en naissant,
s'ils n'avaient point une Muse pour faire durer leur gloire ……

Ici commence un développement assez prolixe sur le thème fameux :

Vixere fortes ante Agamemnona
Multi. . . . .
….. carent quia vate sacro.

On imagine aisément les variations du poète sur un sujet qui lui tient au cœur : nous en ferons grâce au lecteur ; et comme il manque la fin du morceau, nous aurons moins de scrupule à l'arrêter au beau milieu.

L'épître adressée à lady Catherine Aubigny n'est pas non plus sans mérite : elle est non seulement complète, mais fortement com-

posée [1]. Le poète, après avoir dit comme il est difficile de louer les gens dans cet âge de flagorneurs, entonne l'éloge de sa protectrice ; il ne célébrera ni sa beauté que les imbéciles mêmes admirent, ni sa richesse qui ne prouve rien ; il louera seulement sa vertu, digne des anciens âges :

..... C'est elle seulement qui peut défier le temps et le hasard,
car celui qui fut bon sera toujours grand ;
comment donc pourriez-vous mieux payer, Madame,
ce cadeau de vos étoiles, qu'en continuant à fouler
le vertueux sentier que vous suivez ? Qu'importe
si vous êtes seule et sans compagne ? Il n'en est que plus sûr.
Seul on aperçoit mieux les dangers du chemin ;
tandis que dans la foule on attrape plus tôt la contagion.
Voilà pourquoi vous descendez sagement le coteau de la vie
loin du maquis de la coutume, plein d'erreur et de lutte,
marchant toujours d'un pas égal et régulier,
sans regarder derrière ou de côté, comme ceux qui attendent
les moments et les occasions pour surgir et paraître.
Et si le monde tourbillonnant peut ne l'estimer point,
parce qu'il recherche les spectacles et les apparences,
et poursuit pour leur nouveauté des objets divers,
tout étourdi de changement, partant incapable de bien
distinguer le chemin du bien ; vous avez pour vous soutenir
votre conscience : pourquoi s'étonner si personne n'envie
le beau teint de la vérité, alors que tous portent des masques ?
Laissez les autres suivre les modes et les attifages,
remplir leurs livres de comptes de tissus étranges,
faire fondre le bien de leurs maris pour en verser l'argent
sur le laquais ou sur le page, au jour de l'an,
et presque tous les jours de l'année, jusqu'à leur mort
(tant elles trouvent d'esprit et de sécurité à donner !)
Laissez-les dépenser en huiles, poudres et peintures
jusqu'à ce que nul usurier, nul proxénète n'ose plus prêter
davantage, à elles où à leurs gens ; et jusqu'à ce que personne
ne sache plus si elles ont un visage ou non !
Laissez-les s'user corps et biens ; et lorsque enfin
leurs anciens parasites riront de les voir par terre,
qu'il ne leur reste plus d'autre sujet d'orgueil
que le nombre de fois qu'elles auront été à l'homme !
« Leur beau péché », comme elles disent ! car il y en a
qui ne commettent le péché que par goût de l'infamie,
sans jamais songer que le vice à toute heure
ronge sa clientèle et finit par la dévorer !

1. *The Forest*, 13. Epistle to Katharine, Lady Aubigny.

Puis, comme lady Catherine attend un enfant, il prophétise à celui-ci toutes les grandeurs et tous les bonheurs ; et revenant alors à la mère, il termine sa pièce par de nouveaux éloges. Il faudrait citer encore cette fin, mais la place nous fait défaut et il nous tarde d'arriver à l'autre recueil, où nous trouverons les deux chefs-d'œuvre de Jonson poète : l'épître à Sackville et l'épître à Colby.

La première est peut-être, je le crois du moins, le plus haut effort poétique du vieux Ben ; quand nous n'aurions que ce morceau de lui, sans une seule de ses comédies, il suffirait à donner la mesure de son talent si direct, si puissant, comme aussi de la noblesse de son caractère. Cette épître, qui fait presque autant d'honneur à celui qui la reçut qu'à son auteur, est adressée à Sir Edward Sackville, pour le remercier de quelque cadeau ; mais le ton de ce remerciement est admirable [1]. Sauf un trait de jactance dont on se passerait volontiers, il est impossible de mieux définir, avec plus de fierté, les rapports du grand écrivain avec le grand seigneur qui le patronne. C'étaient les mœurs un peu humiliantes de ce temps-là ; on ne pouvait pas mieux s'y accommoder, en sauvegardant mieux sa dignité. Au reste on en va juger : le morceau est long, mais il est parfait ; et l'on pourrait me faire un reproche si je l'écourtais d'un seul vers :

Si tous ceux qui ont le pouvoir de vous rendre de grands services
savaient comme vous, Sackville, en choisir le moment,
le lieu et la manière, nous aurions alors une liste
moins longue d'hommes fiers et durs et d'ingrats ;
car on reconnaît les bons offices dans le même esprit
qu'ils furent faits et on les paie de même.
Vous donc qui fûtes secourable à ma nécessité,
et cela spontanément, sans que j'aie à vous en prier,
vous dont le jugement sut prévenir où d'autres auraient gourmandé,
et qui vous y prîtes si bien pour m'empêcher de rougir
que la chose était faite aussitôt que je l'eus devinée,
vous ne pouvez douter que, recevant de vous
ce noble bienfait, je ne le reconnaisse dignement ;
car si ma pauvreté m'oblige à recevoir
les moindres présents avec gratitude, je veux pourtant
choisir encore ceux dont je les reçois ; j'aurais honte

1. *Underwoods*, 30 (XI dans le folio). An Epistle to Sir Edward Sackville, now Earl of Dorset.

d'être obligé de gens que je n'oserais pas nommer !
Ce sont les plus nobles bienfaits, ceux qui descendent
plus profond dans l'âme, lorsque l'on se souvient
avec plus de plaisir, de la personne qui donna
que de la chose qu'on reçut Certains présents vous puent au nez,
tant ils mettent de temps, tant ils ont du mal à venir !
Quand un acte est forcé, la grâce en est détruite.

Dois-je quelques remerciements pour des présents
faits à contre-cœur ? lorsque celui qui donne a entassé
les défaites et les retards ? ou s'est montré tellement chiche
que ses dons m'ont plus accablé que mon besoin ?
Et s'il l'a fait, non pas pour m'aider,
mais par pur hasard ? par intérêt ? pour se débarrasser
de mes instances ? ou sous la pression
de la nécessité, comme un homme pris dans une embûche ?
Tout cela corrompt la gratitude : il en mérite moins,
celui qui inscrit à l'instant son cadeau sur son livre de comptes,
ou qui le sonne à coups de trompe, appelle ses valets
pour en être témoins ; ou bien qui le laisse tomber
de façon si altière, qu'un don ainsi gagné
ne peut que me causer de la tristesse !

Non ! les dons et les remerciements doivent avoir même face joyeuse !
le don que l'on fait, le merci qu'on reçoit, font alors un couple inséparable.
Ce n'est rien faire ou rien donner, que de toujours retarder
un présent, un bienfait, ou de le jeter de son haut ;
et ce n'est pas non plus remercier que de vouloir
accepter seulement dans les coins, éviter de laisser trace de sa dette,
soit sur son visage, soit sur le papier; ce sont gens
à en perdre, s'ils pouvaient, conscience et souvenir !

Ainsi j'ai vu certains fils de l'épée,
bien connus et bien exercés — comme emprunteurs sur parole,
remercier leurs bienfaiteurs furtivement, d'un mot chuchoté à l'oreille,
puis s'en aller tout droit aux autres déclarer qu'ils n'ont rien reçu,
disant les pires choses de ceux qu'ils viennent de quitter
à l'instant, la main pleine ; tout cela pour vous dépister :
« Ah ! Monsieur ! Dieu me damne ; si mon épée
(une bien pauvre épée) n'est pas à votre service,
autant et plus qu'une autre en ce royaume ! »
Lors, accostant le premier qu'il rencontre, il donne au diable
celui qu'il accablait de serments tout à l'heure : « C'est un oison !
qui a des plumes et qu'on peut bien plumer ! »

Après tout ne méritent-ils point pareil retour,
ceux qui donnent à pleines mains à de telles gens
et ne recherchent pas à secourir les vrais besoins,
mais s'enquièrent seulement des noms, comme les usuriers,
et louent leur générosité au dernier officier nommé,
ou au premier qui doit passer — s'il faut l'en croire !

Toujours, ces chasseurs de fausse gloire consacrent leurs pensées
et leurs moyens à augmenter le vacarme de la meute.
Mais un jour l'un se voit mordu par le chien qu'il nourrissait,
et cherche à sa blessure un remède. Le chirurgien prend du pain,
s'en sert pour éponger le sang qui coule,
et puis le donne au chien, auteur de la morsure.
« Pardonnez-moi, dit l'autre, mais ce sera le moyen
d'attirer tous les roquets de la ville après moi ! »
Quoi ! il connaît la fable ! et va-t-il néanmoins
entretenir ces gens qu'elle montre du doigt !
« Hé ! je ne le nie pas ! mais il est grand et généreux
de secourir tout le monde au besoin !
— Quoi ! même les ingrats ! » Et le voilà qui va donner
des livres et des écus qui mettront l'homme en bonne posture !
Mais ces gens-là sont toujours dans le besoin ! c'est leur métier,
d'emprunter ! Si on ne les arrête, ils envahissent tout
comme un pays conquis, deviennent des pirates terriens ;
ils ont leurs Bermudes et leurs détroits en plein Strand ;
ils arment leurs bateaux pour le Temple ; et cessant de ruser,
maintenant ils commandent : ils érigent en tribut le cadeau
et on le paie scrupuleusement, avec une terreur
et une superstition que j'oserais à peine révéler,
si elle était plus claire ; mais comme elle est enveloppée
des plus épais nuages, je ne puis que me demander
pourquoi d'avoir dérobé la bourse d'un rustre
ou volé les pauvres gens du marché, cause
une sorte d'horreur religieuse au cœur
de nos galants de la ville, et pourquoi on regarde
avec un tel respect l'homme qui a rossé une garce,
s'est chamaillé avec le guet ou avec un tavernier ivre,
et ceux qui accomplissent en plein midi les œuvres de ténèbres
et les racontent avec plus de licence encore !
Sûrement il y a là un mystère que j'ignore,
pour que les gens respectent tellement de pareils méfaits
qu'ils en déifient presque les auteurs ! qu'ils font
à leur santé de bruyantes libations,
arrangent des soupers en leur honneur, passent les nuits entières
à célébrer leur gloire avec force jurons !

Ne saurait-on tenir un homme pour valeureux,
sans lui vouer ce culte idolâtrique ? Pour ma part,
je croyais que le courage était un moyen terme
entre la peur et la témérité ; non une soif obscène,
comme une avidité d'offenser ; mais l'art,
ou la science, de discerner le bien du mal.

Et vous à qui j'écris, Monsieur, vous le savez,
que par ces confusions on éteint sa lumière :
elle a pour fin l'honnêteté et le bien public,

et où ils font défaut, elle n'existe pas davantage
que ces gens-là ne sont des nôtres !
Laissons-les donc !
Aussi bien j'ai la liste de mes propres défauts à connaître,
à soigner, à guérir ! Qui n'en a pas n'est pas un homme,
mais on devient un homme en se corrigeant chaque jour
à bon escient ; sinon on en reste à la bête !
Puis-je donc discerner si mon ombre a décru
ou grandi, suivant la place du soleil,
et ne rien connaître de mon être réel ? Quand je cours, quand je vais
à cheval, en voiture, en bateau, je sais jusqu'où j'ai été ;
et j'ignorerais les mouvements de mon âme, et si j'en ai une ?
Non ! il faut pour s'amender sentir et savoir ! On a vu
parfois les gens devenir nobles, mais vertueux jamais, par hasard
ou tout d'un coup ! Il serait fort étrange que celui
qui ce matin n'était qu'un individu quelconque, fût
le soir un Sidney ! ou que celui qui s'est couché
aussi bête que Coryat, se trouve être au réveil
le plus intelligent de la chrétienté ; et sans savoir, ni l'un
ni l'autre, quand on les mettrait à la torture, comme cela s'est fait !
C'est par degrés que les hommes arrivent en toute chose
à quelque heureux profit : ajoutez un peu chaque jour,
cela finira par faire un tas : voilà qui n'est pas vrai
seulement pour l'argent, mais aussi pour les mœurs !
Cependant il ne suffit pas de se mouvoir et d'avancer,
il faut parfaire aussi : c'est la clef de voûte
qui fait l'arche, et tout le reste n'est rien,
tant qu'elle n'est pas là pour réunir et fermer.
Alors c'est un spectacle triomphal ! Les passants
en observent la hauteur et la force, cherchent pourquoi, quand,
comment elle a été bâtie et chaque fois qu'ils passent par-dessous,
rencontrent un détail nouveau qu'ils regardent avec étonnement.
Les hommes vertueux sont de pareils objets d'admiration ;
ils sont aussi solides qu'ils sont grands ; ils ont des racines et dureront !
Ils n'ont pas besoin de monter sur des échasses ou de se dresser
sur les pointes, comme s'ils voulaient nous tromper sur leur taille :
cela est bon pour ces nains de l'honneur qui n'ont ni la forme voulue,
ni le poids ; ceux-là, si par hasard ils aspirent à grandir,
c'est à la façon des joncs légers qui s'élancent d'abord bravement,
poussent avec de beaux intervalles, bien lisses, bien unis,
et de rares séparations ; mais à mesure qu'ils grandissent,
celles-ci se rapprochent, ceux-là se rétrécissent,
les nœuds abondent ; et à la fin plus rien ! Vous qui voyez
la différence, vous ne pouvez hésiter à choisir ;
mais vous en savez trop, sans flatterie, pour que je puisse
vous montrer le bon chemin. Restez donc tel que vous êtes,
pour que je puisse vous aimer toujours, après comme avant

votre présent ! Et sans doute je fais cas de celui-ci,
puisque je fais revivre par ces vers l'obligeance
que vous vouliez enterrer ; mais notre lutte de courtoisie
en cette affaire pourra devenir pour les autres
un exemple, une règle, une leçon où tous verront,
pour leur gouverne, ceux qui donnent et ceux qui reçoivent,
que vous ne comptez rien, alors que je reconnais tout !

Un pareil morceau se passe de commentaire : pas n'est besoin, semble-t-il, d'en louer la pensée concise et la vigueur un peu rude, que l'on sent transpercer même à travers la traduction [1]. J'aime moins l'épître à Selden, qui vient immédiatement après : Jonson se contente de louer la science de son ami avec force points d'exclamation, mais sans parvenir à nous intéresser En revanche, celle qui suit est admirable .Si la pensée dans l'épître à Sackville paraît plus originale, le lieu commun est développé ici avec une vigueur d'expression plus rare et une verve plus serrée. Ce beau morceau est adressé à M. Colby, un ami du poète, « pour le persuader de partir pour la guerre », et le grand argument de Jonson, c'est la vie honteuse, avilissante qu'on mène à la cour et à la ville, dans les loisirs de la paix. Le raisonnement n'est pas très convaincant peut-être, mais la peinture est étonnamment forte et donne aisément le change au lecteur plein d'admiration [2].

Ami, réveille-toi de ta léthargie ! Le tambour
bat bruyamment, bravement, par toute l'Europe ; et appelle
tous ceux qui osent secouer et ne répugnent pas
à quitter la vicieuse aisance qui les domine et qui les tient !
C'est un appel qui doit faire vibrer les esprits
assoiffés d'action, qui voudraient rendre à l'homme
son honneur enterré dans une vie somnolente,
et ranimer la nature morte pour de plus nobles efforts !
Tous les autres actes en ce monde ne sont qu'agitation vaine,
comme celle des songes : l'espoir est au début et la ruine est au bout.
    Regarde l'ambitieux : tu le vois nourrir
les injustes espoirs de louanges mendiées ou, pis encore,

1. Pourquoi faut-il que cette belle pièce ne soit qu'à moitié originale ? La partie satirique et réaliste appartient seule à Jonson ; le reste, tout ce qui est raisonnement abstrait, n'est qu'une traduction condensée de Senèque et de Plutarque. Voir notre édition des *Discoveries*, pp. 143-150.

2. *Underwoods*, 32 (XIII dans le folio). An Epistle to a Friend (Master Colby) to persuade him to the Wars.

de flatteries achetées, payées de sa bourse ; mais il finit
par devenir le fléau de ses amis et le sien même !
Regarde l'homme faux et rusé, qui n'aime personne
et qui n'a point d'amis ; quels moyens il emploie
pour avancer à plat ventre ; mais il périt enfin écrasé.
dans des fourrés pleins de vipères qu'il croyait franchis.
Vois ce monsieur grave, aigre et sourcilleux, du moins
en apparence (au fond il est léger comme un poil
ou une plume) ; il étale aux yeux sa fortune,
jusqu'à ce que l'envie le blesse et l'estropie d'un coup.
Vois celui-là qu'on appelle et qu'on croit le plus heureux des hommes :
honoré et envié à la fois (si toutefois l'honneur
admet un tel mélange) par des gens qui voudraient,
quoi qu'ils en aient, lui ressembler, s'ils pouvaient seulement.
Mais il n'est pas un coin du monde où l'homme jette les yeux
que mille objets ne lui commandent de partir
aussi loin qu'il pourra fuir, ou poursuivre le jour,
plutôt que de rester ici embourbé dans le vice.
Tout le monde est gonflé d'un levain de folie,
et n'étant rien qu'un néant boursouflé, se rebelle
contre son Créateur : ce sont les mauvaises herbes qui font si haut
le marécage toute la pourriture impie des sectes et des semences,
que, loin de les arrêter ou de les effrayer, l'idée du jugement
rend plus licencieux et plus désespérés encore !
Nos plaisirs raffinés sont devenus la chose importante,
et nos jeux mêmes des dangers ! Ce que nous appelons
amitié, n'est plus qu'une haine masquée ! La justice a fui,
et la pudeur avec ! Toutes les lois sont mortes,
qui faisaient vivre l'homme ! On ne cherche que le plaisir !
L'honneur, l'honnêteté, sont estimées au même niveau
où on les a vus descendre ! L'orgueil et une raideur toute rustique
se mélangent pour composer l'air noble ! et le souverain bien de l'homme,
ce sont les beaux habits, les bons repas et les écus,
qui sont autant de serviteurs du ventre !
Tout va là ! Combien Mylord Etalon dépensa
pour que sa pouliche de cour y fasse l'éloge
de sa dentelle et de sa fraise ; et tombe pâmée
d'admiration, étendue sur le chevalet de luxure,
devant son beau costume et son titre de pair?
Voilà un puissant charme ! Elle doit payer à cela
toutes sortes de respects, jusqu'à coucher avec; bien plus,
il est honnête en ce lieu-là de faire la catin
« C'est un homme bien né et bien vêtu ! » Et pour ces femmes-là,
avec des gens si élégants, on ne saurait se perdre d'honneur !
Avec du droguet et d'autres étoffes vulgaires, ce serait luxure !
Avec le velours, la peluche et tout ces beaux tissus, c'est « le cœur ».

O ces monstres d'ignorance, aussi légers qu'ils sont orgueilleux !

Qui peut voir leurs manières, sans tomber sur eux
comme la foudre ! Si la Nature vous a refusé l'art
d'écrire en vers, la colère et le comique vous le donneront,
rien qu'à les voir toujours en conciliabule avec leur miroir,
pour trouver le moyen ce jour-là de cocufier tel ou tel ;
disposer leurs plumes et leurs colliers, comme ils disposeraient des rets,
et placer chacun de leurs ajustements comme un piège
où tombera la chair...
Il faut les voir en visite, l'air dégoûté, malades, prêts
à vomir, pour quelqu'un dont le ruban va mal ;
et puis bondir de joie à la vue d'un joli picardill,
comme s'ils avaient une tarentule au derrière,
et se tortiller, se trémousser. Ils sont jaloux les uns des autres
d'être dehors à chanter quelque obscène refrain,
rient, comparent leurs cuisses, puis crient, bondissent, se chatouillent,
bref toutes les folies d'une chienne en chaleur !
Pour l'autre livre de bonbons (la dame), celui-là en tàtera
qui paiera, sinon il a beau faire : elle est de roc !
Mais pour plaire à celui qui paie, elle entrera avec sa jeune escorte
en des lieux où Pittes ou Wright ou Modet n'oseraient se risquer !
et ainsi peu à peu, elle en vient à gagner le titre
de dame à la mode et de femme de cœur ! Et cela
sans conteste : car pour nos gens, si fiers,
si nobles, si beaux, si brillants, tout cela est permis !
Les adultères ne sont plus choses rares et cachées,
ce sont sur le marché des articles courants ;
et qui veut seulement suivre la femme d'un autre, il est sûr
d'être aimé, quand bien même il vivrait du produit de la sienne !
Aujourd'hui on appelle rustre ou imbécile
le mari qui ne veut pas laisser sa femme forniquer,
ou employer toutes les façons, hanter toutes les compagnies,
qui la peuvent corrompre, et cela sous ses yeux.
Le frère vend sa sœur, et l'ami
fait cadeaux au mari pour obtenir la femme.
Il faut à tout le moins qu'on ait une maîtresse,
toute chaste pensée est tuée (comme seront les germes fâcheux),
car celui qu'une grande maîtresse n'a pas encore mis en renom,
est tenu par un garçon grossier et lubrique :
on l'appelle en mépris : « l'amant de la servante,
« il ne connaît pas la corne d'abondance du mariage ! »
Voilà ce que l'on dit ! Est-il digne d'un homme
de dépenser pour cela son esprit ? son argent ?
son temps ? sa santé ? son âme ? Va-t-il se mettre
sur le dos des milliers d'écus pour des objets
qui mèneront un jour son corps à la prison.
Est-ce pour cela que Messire Joli-Homme sort dans la rue
en voiture ou à pied, en trois habits différents chaque jour,

pour apprendre à tous les costumes qu'il possède, le chemin direct
de Hyde Park au Théâtre, où finiront leurs jours
ces beaux habillements à l'éclat emprunté ? — Car il devra les dépouiller,
un jour, quand ses peignes, ses fers à friser, son miroir,
ses sachets parfumés, ses poudres odorantes et ses paroles sucrées
ne suffiront plus comme gages !
Quelle fureur s'est glissée depuis peu dans nos festins ?
Quels honneurs ne fait-on pas aux plus ivres des convives ?
Et quelle gloire de supporter un verre de plus que les autres,
quand ce dernier coup devrait vous faire emporter de la salle !
Voilà où nous mena une liberté mésusée, et la molle paix
qui règne aujourd'hui ; et le mal grandira d'heure en heure.
Nos vices ne s'attardent point en même place,
mais toujours en mouvement, ou mieux, en course,
joutent les uns contre les autres, leur masse oscillant
tantôt d'un côté, puis de l'autre, comme si leur nombre
était trop grand pour eux-mêmes ou pour nous,
et que nous succombions sous leur poids !
Je te conseille, Ami, de ne plus regarder, mais de fuir,
de fuir ces précipices dont tous les bords, ces rocs dont tous les flancs,
sont autant de menaces de ruines. Toute la journée
ne suffit plus, il faut encore les nuits pour jouer ;
et tandis que nous gaspillons nos biens, nos forces, nos corps et nos esprits,
que nous nous vendons à l'usurier d'un coup de dés,
celui que la vieillesse ou la crampe ou la paralysie
empêche maintenant de tenir le gobelet, nous le voyons louer
un homme qui le tiendra pour lui ; et il suit les dés,
d'un œil vitreux, satisfait de voir ce que l'autre jette ;
comme ces libertins vieillis qui se contentent d'être spectateurs
quand leurs forces sont épuisées.
Ne pouvons-nous chasser ce ver rongeur, ou bien ne le voulons-nous pas ?
Est-ce là la raison véritable ? ou avons-nous,
en ceci comme en tout le reste, une démangeaison de vanité,
dont le chatouillement fait aujourd'hui le meilleur de notre bonheur ?
Allons, passons : cela vaut mieux encore
que de perdre la forme et la dignité d'homme
à flatter Monseigneur, à crier que son vin est exquis,
« comme si l'âme de son maître était dedans ! »
Et quand elle y serait, que m'importe ?
Ne puis-je rester là sans rien dire ? Croyez-vous,
quand je me serai enroué à louer chacun de ses rots,
qu'il me donnera en retour de quoi acheter
du sucre candi et de la bière au beurre
pour retrouver ma voix ? Non certes, et il est
excusable : la flatterie est devenue si commune
à ses yeux ! il est suivi d'un tas de gens
qui épient et agrippent tout sujet de louange !

un pauvre flatteur n'est rien s'il n'est en même temps
procureur ; on ne lui donnera guère à manger ni à boire.
Mais celui qui sera l'un et l'autre, et esclave par-dessus le marché,
sera bien traité, bien chéri, tant qu'il y aura des catins !
O temps abominables !
Ami, fuis loin d'ici ! et que ces vers enflammés te montrent
le chemin qui conduit hors de cet enfer terrestre, où fourmillent
les flatteurs, les espions, les délateurs, maîtres ès arts et mensonges,
les calomniateurs grossiers ou subtils, dont la piqûre
suce la réputation et la vie de leurs pauvres victimes,
qui n'y comprennent rien ; les envieux, les orgueilleux,
les ambitieux et les factieux et les superstitieux,
les vantards et les parjures, et les prévaricateurs
de toute espèce ! C'est une engeance
répandue partout dans l'humanité, à travers
la terre entière, et qu'il est bien plus aisé de rencontrer
que de dénombrer ou d'appréhender,
quand tu serais grand maître recenseur de toute la nation !
Allons, quitte-les tous ! Et emporte avec toi,
Colby, les vœux de ton ami bien sincère ! Il souhaite
que tu ne désires jamais rien que de juste et d'honnête, que tes actes
ne blessent jamais ta conscience, quand ton corps devrait en pâtir,
que tu agisses toujours pour la vérité plus que pour la gloire,
et que tes seuls chagrins soient d'avoir mal agi ;
qu'en sachant commander d'abord à toi-même, tu te rendes
digne de toutes les charges que tu prendras ;
que la fortune ne t'arrache jamais une plainte,
et que tu saches lui rendre tous les présents qu'elle t'aura faits.
Que ton destin sourie ou menace,
ne recule pas, n'exulte pas, sois toujours pareil,
n'estime rien de grand que ce qui est bien,
et tâche à te faire juger d'après cette maxime.
Ainsi, mort ou vivant, tu conserveras une gloire
toujours précieuse, ainsi que le parfum de ton nom.
Enfin, ne blasphème jamais ; jamais un homme
ne fut tenu pour plus vaillant parce qu'il jurait ;
non plus qu'on ne s'aviserait de trouver tel seigneur
plus honorable parce qu'on l'a vu fou !
Tels sont mes vœux : va maintenant chercher ta paix dans la guerre.
Qui tombe au nom de Dieu ressuscitera parmi les astres !

Quelle force dans l'expression, quelle franche vigueur dans l'observation ! Et comme le vieux Ben réussit toujours quand il s'abandonne à son penchant satirique ! Quel dommage aussi, ne craignons pas de le redire, qu'il n'en ait pas composé davantage,

car ces deux morceaux, malgré le titre, sont de vraies satires. On donnerait volontiers tout le livre des épigrammes, tout le reste des poésies, pour une douzaine de pièces comme les deux dernières. On aurait là un recueil unique, bien supérieur pour la sincérité de l'accent, la vigueur de la pensée drue et forte, l'énergie et la sobriété de la forme, rude parfois, mais saisissante, aux satires, plus correctes, plus polies, plus élégantes, de l'âge classique. Rien dans Dryden, dans Pope, dans Churchill, n'est comparable à l'*Epître à Colby*. Les *Satires* de Donne, où il y a évidemment plus de poésie, sont, comme satires, bien inférieures : et Jonson serait assurément le premier des satiriques d'Angleterre, si, au lieu de deux ou trois, il en avait composé seulement une vingtaine. Pourquoi donc a-t-il négligé de les écrire ?

III

Nous arrivons à une dernière catégorie de poèmes qui, soit pour les idées, soit dans la forme, présentent un caractère plus poétique ou, si l'on veut, plus lyrique. Personne ne s'étonnera qu'ils soient inférieurs aux autres, car Jonson n'avait nullement l'âme lyrique ni le don de la musique, cette délicatesse d'oreille si indispensable au poète, surtout lorsqu'il abandonne le vers héroïque pour des rythmes variés et plus courts. Sans doute il y a dans le nombre quelques jolies pièces, gracieuses et bien chantantes, mais ce sont choses légères et qui n'ajoutent guère à sa gloire.

Débarrassons-nous tout d'abord des pièces d'apparat, des odes plus ou moins pindariques, qui sont heureusement assez peu nombreuses, mais qui tiennent trop de place dans son œuvre pour être passées sous silence. Il faut signaler tout au moins l'*Ode à la mémoire de sir Henry Morison* et l'*Epithalame* « en l'honneur de Hierome Weston et de lady Frances Stuart, son épouse ». Ce sont deux morceaux considérables et très caractéristiques de son talent.

Je sais que l'épithalame est un genre de poésie fort artificiel et difficile à traiter ; qu'il est malaisé d'y être original et d'y apporter de la nouveauté ; que Jonson en avait composé un autre vingt-cinq ans auparavant et qu'il pouvait craindre de se répéter ; enfin qu'il

avait près de soixante ans quand il écrivit celui-ci et que son talent avait pu faiblir avec l'âge. Mais il faut bien reconnaître que l'épithalame de 1633 est très inférieur, non seulement à celui de 1608, mais à la juste réputation de leur auteur. Qu'on ne s'attende pas à trouver ici réunis comme dans les beaux vers de Spenser que nous rappellions plus haut, toutes les fleurs des champs et des jardins, tous les oiseaux des airs, tous les astres du firmament, convoqués par la fantaisie du poète aux noces qu'il célèbre. Jonson, dont l'imagination est moins audacieuse, se borne à nous décrire avec exactitude la cérémonie nuptiale, que la reine et le roi « daignent honorer de leur présence »[1]. Nous voyons d'abord passer le cortège, jeunes gens et jeunes filles aux mains chargées de bouquets ; puis nous entrons dans l'église aux accents de l'orgue et nous assistons à la bénédiction :

Voyez maintenant s'ouvrir la porte de la chapelle, où le Roi
et l'Evêque attendent tous les deux pour accomplir les rites.
Le saint prélat dit les prières, puis il prend la bague,
demande d'abord : « Qui la donne ? — Moi, Charles. » Alors il met
la main de l'un dans celle de l'autre,
tandis que, debout tous les deux,
ils entendent lire leurs devoirs ; et ensuite
le chœur solennel crie : « Joie ! » et ils répondent : « Amen ! »

On ne saurait être plus précis et plus plat ; et sans doute cette strophe-là n'est pas la meilleure, mais elle suffirait à déparer le plus beau poème. Jonson ne s'est pas rendu compte que, pour sauver un genre aussi faux, il fallait essayer de dépayser l'imagination du lecteur, revêtir les mariés de tuniques et de péplums à l'antique, invoquer Junon, Diane et Vénus et associer la nature entière aux ravissements des deux époux. La conclusion du morceau n'est pas plus heureuse : Jonson insiste au lieu de gazer ; il invite le soleil à ralentir sa course pour amener plus tôt la nuit « et cette fête... que leurs parents joyeux se sont enseignée l'un à l'autre, bien avant qu'ils fussent nés » ! Suit un catalogue des enfants qui naîtront de cette couche bénie, « un Richard, un Jérôme, .. un Thomas, une Frances, une Kate, un Frank, etc. », qui rempliront de joie le cœur de leurs aïeux. Mais enfin

1. *Underwoods*, 94 (LXXIII dans le folio). Epithalamion, or a Song celebrating the Nuptials of Mr. Hierome Weston.

Les voilà au lit tous les deux : fermez la porte
et laissez-les cueillir librement les prémices d'amour ;
il est maître absolu de sa charge, cependant il n'exigera
que ce qu'elle veut bien lui payer : les prières,
les luttes, les murmures et les excuses
ne dureront pas jusqu'au jour.

N'insistons pas davantage sur cette erreur d'un vieillard et passons à l'ode « à la mémoire de sir Henry Morison » qui, sans être un chef-d'œuvre, est assurément bien meilleure [1]. Elle offre en tout cas cette particularité d'être en Angleterre la première imitation des odes de Pindare et des chœurs de la tragédie grecque. Hâtons-nous d'ajouter que la ressemblance est tout extérieure : Gifford déclare avec une amusante complaisance que « dans l'ode de Jonson nous avons l'âme même de Pindare, son plan décousu et sans art, son pathétique intéressant, son élévation morale, sa musique sacrée, relevée par endroits d'une digression heureuse ou de quelque image splendide » [2]. En réalité, c'est une imitation très appliquée du poète thébain par un homme de sens rassis, qui sait bien le grec, mais qui n'entend rien au lyrisme. Le début du poème est assez bizarre : Jonson se rappelle fort à propos l'anecdote contée par Pline, d'un enfant qui, sorti à moitié du sein de sa mère, préféra y rentrer plutôt que de connaître les maux de la vie, et très sérieusement il commence :

Brave enfant de Sagonte, explique
ta venue en cette grande année,
où le prodigieux Hannibal mit le comble
à sa rage en rasant votre ville immortelle :
regardant tout autour de toi,
avant d'être à moitié dehors,
tu te hâtas, sage enfant, de rentrer
et tu fis ta tombe du sein de ta mère.
Quel cercle parfait de profond savoir tu laissas
aux hommes, si nous en pouvions seulement voir le centre !

Est-ce la sage Nature qui te fit reculer
devant l'horreur de cette ville à sac,

1. *Underwoods*, 88 (LXVIII dans le folio). A Pindaric Ode To the immortal memory and friendship of that noble pair, Sir Lucius Cary and Sir Henry Morison.
2. G.-C., III, 342.

où la pudeur, la loyauté, l'honneur et le bon droit
étaient ainsi foulés aux pieds ? Les œuvres de nuit et de mort
jetées, poussées et déchaînées
sur le monde effrayé ?
Le fer et le feu, la famine et la fureur unies
pour perpétrer la pire des ruines !
Ah ! s'ils pouvaient seulement prévoir les misères de la vie,
assurément tous les enfants s'en retourneraient comme toi !

Qu'est-ce en effet que la vie si on la mesure aux années,
et non aux actions ?
Qu'est-ce que l'homme, être masqué, si l'on estime en lui
la beauté plus que le mérite ?
En voici un qui survécut à ses contemporains
et qui compta quatre-vingts ans !
Il tourmenta son siècle, occupa de lui tout l'État,
troubla ses ennemis comme ses amis,
et tout cela pour rien !
Pourquoi ce brouillon est-il mort si tard ?

Que n'est-il tombé, que ne s'est-il arrêté à vingt ans ?
car pendant soixante ans il n'a rien fait de bien !

Mais, hélas ! Morison tomba jeune ;
il tomba ! que dis-tu, ma langue ?
Il resta debout en soldat jusqu'à la minute dernière,
se montrant noble ami, patriote achevé,
mais surtout fils vertueux.
Tous ses devoirs étaient remplis
d'une façon si ample, si pleine, si parfaite,
pour le poids, la mesure et le nombre et le son,
que sa vie était comme la sphère de l'humanité,
quoique son jeune âge put paraître une imperfection.

Allez donc maintenant dénombrer vos jours remplis de crainte,
pour en faire des années ;
produis sur la scène l'abondance de tes malheurs,
pour en gonfler ta vie ;
raconte une foule d'histoires,
pour prouver que tu as longtemps vécu !
Non, tu n'as fait qu'exister ; la vie cherche sa grandeur
dans ce qui a été fait et accompli
à temps, et mis au jour de même.
Pour connaître l'harmonie d'une vie, il faut voir
comme chaque syllabe répond à sa note et comme chaque note est belle.
Voilà la poésie de la vie et voilà sa musique !

Ce n'est pas de grandir comme un arbre
en hauteur et en force qui rend l'homme meilleur ;

ou de rester debout comme le chêne, longtemps, trois cents années,
pour tomber enfin et devenir une bûche, sèche, dépouillée et flétrie.
Un lis éphémère
est bien plus beau en mai,
quand il devrait mourir cette nuit même :
car c'était une plante, une fleur de lumière !
Ce sont les petites proportions qui font les beautés vraies,
et dans d'étroites limites peut être renfermée une vie parfaite [1].

Ici nous touchons du doigt le défaut du système. Cette dernière strophe est assez belle ; la comparaison, sans être de qualité rare, a de la poésie. Mais ces deux derniers vers, ces deux aphorismes généraux qui marquent le progrès de la pensée, suffisent à prouver que l'auteur a plus de logique que d'imagination ; que nous avons affaire à un bon écrivain, qui applique habilement des recettes, non pas à un poète abandonné à l'inspiration. Le morceau se poursuit ensuite très correctement, sans plus, avec çà et là un vers bien frappé, mais un peu trop de mythologie pour notre goût moderne. J'arrête donc la citation : elle donnera, je pense, une idée suffisante de ce curieux morceau, qui marque une date dans la poésie anglaise. Bien supérieur à mon sens aux *Odes* de Cowley, au moins égal à celles de Dryden, dont le *Banquet d'Alexandre* est si étrangement surfait, il annonce les essais de Gray et les chefs-d'œuvre de Shelley. Sans doute il ne faut pas le lire « le même jour » que l'*Ode à Naples* ou les *Néméennes*. Jonson et ses contemporains, comme les hommes de l'âge suivant, étaient incapables de sentir pleinement la beauté des Odes Pindariques, des chœurs d'Eschyle et de Sophocle : ils en admiraient respectueusement les grandes images, les expressions fortes ; mais ils devaient les trouver fort décousus et croyaient bien les corriger en précisant le sens abstrait des symboles. Il ne faut donc pas s'étonner si Jonson n'a pas réussi, où certains de ses contem-

1. Je veux au moins citer cette strophe, la meilleure du poème, mais trop admirée selon moi. Jonson se trouve toujours gêné dans l'emploi des mètres lyriques, et celle-ci ne fait pas exception à la règle.

It is not growing like a tree
In bulk, doth make man better be ;
Or standing long an oak, three hundred year,
To fall a log at last, dry, bald, and sear :
A lily of a day,
Is fairer far in May,
Although it fall and die that night ;
It was the plant and flower of light.
In small proportions we just beauties see ;
And in short measures life may perfect be.

porains, et de plus grands poètes, auraient échoué ; il faut lui savoir gré au contraire d'avoir, pour ainsi dire, ouvert un glorieux sentier.

Il a été plus heureux lorsqu'il est resté dans des régions moins sublimes et plus favorables à son talent. Il avait plus de savoir que d'inspiration, et je préfère, pour ma part, à ces productions ambitieuses, de petites odes comme celles-ci, peu originales à coup sûr, mais courtes, claires et bien rythmées :

Homère ne vit jamais tes beautés,
Hélène, et pourtant il sut te chanter;
Sapho sur les sept langues de son luth
sut si bien exprimer la beauté de Phaon,
qu'on l'entend résonner encore ; et l'enfant,
qui faisait la joie d'Anacréon,
est peint au vif dans ses vers gracieux,
comme celui qui célébra Virgile.
Lesbia fut chantée par le savant Catulle ;
Tibulle nous a dit les charmes de Délie ;
la Cynthia des vers de Properce
brille plus que l'autre parmi les étoiles.
Tous les amours d'Horace sont élevés si haut
au-dessus de la terre qu'ils ne mourront jamais,
comme la belle Lycoris, aimée de Gallus,
dont la gloire est éternelle ;
le surnom de Corinne qu'Ovide lui donna,
n'a-t-il pas effacé le renom
de la fille d'Auguste et de cette lignée
que tout le monde alors disait divine ?
Pétrarque n'a-t-il pas depuis élevé sa Laure
aussi haut ? et les louanges de Ronsard n'ont-elles pas fait
sa nouvelle Cassandre plus illustre que l'ancienne,
celle qui présidait tout le destin de Troie ?
Et notre grand Sydney n'a-t-il pas mis Stella
au ciel où l'on ne vit jamais plus belle étoile ?
Et la Muse de Constable, toute parfumée d'ambroisie,
ne fit-elle pas accepter ses vers de Diane même ?
Ont-ils donc réussi — et j'oublie encore
le cygne harmonieux qui aima Pancharis...
et ne pourrai-je mettre ma Celia si haut
que tous les hommes voient celle que je chante ?
Quand pour écrire mon poème,
je serais inférieur à cette troupe illustre,
mes vers seront pourtant les meilleurs à coup sûr,
tant mon sujet dépasse tous les autres [1] !

1. *Underwoods*, 46 (XXV dans le folio). An Ode.

Voici maintenant une petite pièce assez curieuse, unique dans son œuvre et d'un rythme très heureux : c'est une invective rimée... contre la Rime [1] :

Rime, tourment des plus beaux esprits,
qui n'exprimes que par accès
    la pensée vraie,
qui dépouilles les sens de leur trésor,
trompant le jugement avec une mesure,
    qui n'est qu'un faux poids;
arrachant les mots à leur fonction vraie,
soutenant le vers de peur qu'il ne tombe
    à plat sur le sol ;
désarticulant les syllabes et noyant les lettres,
accrochant les voyelles comme si elles étaient
    liées avec des chaînes;
dès que ta paresseuse personne fut connue,
toute bonne poésie s'envola,
    et l'art fut banni ;
pendant mille années de suite,
la verdure du Parnasse fut flétrie,
    l'esprit disparut ;
Pégase s'envola bien loin,
les Muses quittèrent leurs sources,
    bien désolées
de voir la fontaine se sécher ainsi,
et la musique d'Apollon mourir ;
    et toute lumière manqua !
Des rimes affamées remplirent la scène,
pas un poète en tout un siècle
    qu'on pût couronner ;
pas une œuvre digne du laurier,
pas un vers digne de louange ;
    Pallas fronçait le sourcil.
Le grec fut exempt de cette infection ;
l'heureux grec, grâce à ce bienfait,
    ne fut point gâté ;
tandis que le latin, roi des parlers,
eut à souffrir du mal de la rime
    et en fut abîmé.
La verte colline a peine à refleurir,
le monde a peine à produire un esprit,
    qui puisse rendre
à Phébus sa couronne antique,

1. *Underwoods*, 48 (XXVII dans le folio). A Fit of Rhyme against Rhyme.

et aux Muses leur talent
d'autrefois.
Ces langages vulgaires qui manquent
de mots et de douceur, et qui ont peu
de vraie mesure,
la rime tyrannique les a si bien abusés
qu'ils ont depuis longtemps refusé
toute autre césure.
Que le premier qui t'inventa
ait les articulations tourmentées
d'une crampe éternelle ;
que les syllabes jurent avec la mesure,
que la raison fasse guerre à la rime,
toujours dans ses vers !
Que sa pensée quand elle voudra rencontrer
la tumeur froide qu'il a aux pieds
devienne encore plus fausse ;
et qu'on l'appelle toujours grand sot,
celui qui fut le fondateur
de cette triste école !

Il faut lire la pièce en anglais pour jouir du cliquetis des rimes et de leur ingénieuse disposition. Malheureusement, Jonson n'a pas recommencé ce badinage ; le ton de son âme est naturellement plus sérieux, et nous le trouverons plus à son aise dans deux pièces qui portent le titre, plus ou moins approprié, d'Élégies et qui, sans être remarquables, valent pourtant d'être citées.

La première est écrite dans le rythme fameux qu'a immortalisé l'auteur d'*In Memoriam*. Est-ce l'effet de la musique ? On croirait reconnaître par instants le style même de Tennyson, aussi noble, aussi concis, mais généralement plus doux que celui de notre poète. Le sujet d'ailleurs est plus délicat, plus subtil que ceux qu'il traite à l'ordinaire. Il s'adresse à une dame, aussi vertueuse que belle, si belle et si vertueuse qu'elle semble une incarnation de l'amour lui-même, et il la supplie de verser un rayon de son influence divine sur une autre femme qu'il aime et qui reste insensible à ses attentions. Le morceau est joli, quoique l'idée en soit un peu bizarre et le sens pas toujours très clair ; mais il faut le lire dans l'original : toute poésie est intraduisible, surtout quand la musique y est si étroitement mêlée [1].

1. *Underwoods*, 39 (XX dans le folio). An Elegy.

Quoique la beauté soit le grand sujet de louange
et que la vôtre, ô vous que je chante, soit telle
que le monde ne saurait la trop louer,
c'est votre vertu que je veux célébrer aujourd'hui.

Cette vertu est comme un alliage, qui a pénétré
tout votre être; et si l'une émeut
l'amour de tous les hommes attirés et conquis,
l'autre vous force à n'en aimer qu'un seul.

Mais en ce point vous triomphez encore ; car vous triomphez
de vous-même, et vous savez très noblement user
de votre liberté en ne choisissant pas
contre la loyauté et les lois de l'honneur.

Mais qui eût attendu moins de vous,
en qui seule revit l'antique amour?
par qui il est rendu aux yeux des hommes,
conservé, ressuscité, vraiment rétabli !

Vous avez relevé ses temples déchus,
en les débarrassant des guirlandes flétries :
et préservé ses autels de la ruine.
que craignait la Nature et souhaitait l'Envie !

Il y brûle aujourd'hui une flamme si chaste,
la loyauté y sacrifie si bien,
que pour récompenser de tels services,
l'amour lui-même a pris votre nom.

C'est vous-même ; vous êtes la divinité,
vers qui l'on voit se tourner les amants,
qui veulent trouver des objets plus parfaits
et, moi, je fais partie de leur troupe fidèle

Et c'est pourquoi, comme une offrande à votre autel,
je suis venu chanter cet hymne, et demander
qu'une étincelle de votre ardeur divine
vienne se poser sur celle que j'aime.

Mais si mon amour, trop faible encore, ne parvient pas
à l'enflammer, et du premier regard,
permettez-moi alors d'adorer en vous
ce que je voudrais tant trouver en elle !

La seconde des deux élégies, quoique d'un rythme moins heureux, est cependant plus intéressante, car on y trouve la description fort

inattendue d'un état d'âme un peu compliqué. Le poète s'adresse à une dame merveilleusement belle, dont il admire profondément la beauté, sans que ce soit pourtant de l'amour. Comme les femmes ne tiennent pas d'ordinaire ces distinctions pour très flatteuses, j'imagine que celle-ci, une grande dame sans doute, aura demandé compte au poète de quelque regard audacieux. Et voici comment il s'excuse [1] :

Il est vrai, belle amie, que vos beautés émeuvent
dans mon cœur un respect,
qui ne mérite pas d'être payé d'amour,
qu'il ne faut pas cependant dédaigner.

Je ne vous aime pas, mais je ne suis pas libre,
car si la flamme que je trouve en moi
n'a pas une ardeur très intense,
elle est de la plus pure qualité.

1. *Underwoods*, 40. An Elegy (Se trouve dans le folio à la suite de LXXVII : A New Years' Gift to King Charles).

Fair friend, 'tis true your beauties move
My heart to a respect.
Too little to be paid with love,
Too great for your neglect

I neither love, nor yet am free,
For though the flame I find
Be not intense in the degree,
'Tis of the purest kind.

It little wants of love but pain ;
Your beauty takes my sense,
And lest you should that price disdain,
My thoughts too feel the influence.

'Tis not a passion's first access
Ready to multiply ;
But like love's calmest state it is,
Possest with victory.

It is like love to truth reduced,
All the false values gone,
Which were created and induced
By fond imagination.

'Tis either fancy or tis fate,
To love you more than I :
I love you at your beauty's rate,
Less were an injury.

Like unstampt gold, I weigh each grace,
So that you may collect
Th' intrinsic value of your face,
Safely from my respect

And this respect would merit love,
Were not so fair a sight
Payment enough ; for who dare move
Reward for his delight ?

Il ne lui manque de l'amour que la souffrance,
votre beauté ravit mes yeux,
et si vous dédaignez ce prix, j'ajoute
que ma pensée aussi en ressent l'influence.

Ce n'est pas le premier accès d'une passion,
toute prête à grandir ;
c'est comme le grand calme de l'amour,
quand il a gagné sa victoire.

C'est comme l'amour réduit à la fidélité,
dépouillé de toutes les idées trompeuses.
que sait créer et mettre en nous
la folle imagination

Vous aimer plus que je ne fais,
c'est vain caprice ou passion fatale ;
je vous aime autant que votre beauté le mérite,
vous aimer moins serait une injure.

Comme un minerai d'or, je pèse chacune de vos grâces,
si bien que vous pouvez juger
quel est le prix de votre visage,
exactement d'après mon respect.

Et ce respect mériterait bien votre amour,
n'était qu'un spectable si beau
est récompense suffisante ; qui ose réclamer
d'être payé pour le plaisir qu'il prend ?

Le morceau est joli, bien que l'expression en soit peut-être trop abstraite pour la poésie ; supposons le même sujet traité par un poète moderne, un Musset, un Sully-Prudhomme, l'on imagine aisément la différence Ici nous avons l'analyse psychologique toute pure et naturellement un peu sèche. Mais les vers sont assez curieux, surtout pour le nom dont ils sont signés.

Jonson n'a pas été plus loin dans cette direction ; on sait qu'il était plus fait pour l'expression des idées que des sentiments : les morceaux les plus heureux de son œuvre sont, après les satires, ceux où il développe des raisonnements. Mais le mode lyrique ne convient guère aux sujets de cette nature, et nous en trouverons deux seulement, parmi les poèmes que nous étudions ici, qui correspondent à son véritable génie. Ils sont loin de valoir d'ailleurs ceux que nous avons déjà rencontrés.

Le premier est intitulé assez bizarrement : *Épode*, probablement en souvenir d'Horace, parce qu'il est écrit en vers inégaux de cinq et de trois pieds. Ce rythme claudicant, fort mal approprié au sujet, est le grand défaut de cette pièce, correctement écrite, avec çà et là des vers bien frappés. C'est une dissertation sur l'amour véritable, une sorte de réplique, ou plutôt de première ébauche du beau discours de Lovel dans l'*Auberge Neuve* [1].

La chose qu'ici on appelle amour est un désir aveugle,
armé d'un arc, de traits, d'une torche,
inconstant comme la mer, d'où il est sorti,
rude et menaçant comme la tempête ;
celui qui s'embarque avec lui vogue sur une vague
de crainte, et bouillonne, pour ainsi parler,
dans une tempête incessante. Or le véritable amour
n'a point de pareils effets :
il est d'une essence plus douce et plus fine,
pure, parfaite, disons-le, divine.
C'est une chaîne d'or jetée du ciel,
dont les anneaux sont brillants et polis,
qui tombe sur les amants comme un sommeil, et qui unit
les plus doux esprits, les plus exquis,
en des liens réciproques ; celui-ci n'a point de dards
ni de torches, pour meurtrir les cœurs opposés,
mais dans une communion calme et divine,
il maintient les cœurs aimants.
Ah ! quel est celui qui possède une telle paix,
l'élixir de toutes les joies ?
une beauté plus fraîche que ne sont les bocages d'Eden
et plus durable que ses fleurs ?
plus riche que le temps et plus rare que la vérité ;
grave comme le plus triste souci ;
sachant fixer son œil ainsi que sa pensée ?
Quel est l'homme ainsi béni du sort,
qui, à l'instigation d'un imprudent désir,
irait se précipiter du sommet
de tout son bonheur ? Mais tout doux, j'entends
s'approcher quelque vicieux imbécile
qui s'écrie que nous rêvons, jure qu'il n'existe rien de pareil
à ce chaste amour que nous célébrons.
Paix ! Luxure ! tu me rappelles ceux
qui, étant en mer, se figurent,
parce qu'ils se meuvent, que la terre bouge.

1. *The Forest*, XI. Epode.

Non, Vice, nous te faisons savoir,
quoique tes pensées déréglées s'envolent sur l'aile du moineau,
que les tourterelles meurent chastement.
Et encore (pour nous exprimer plus clairement là-dessus)
nous ne mettons pas en compte
ceux qui n'ayant plus les moyens de faire la débauche,
sont devenus par force continents ;
ou ceux qui redoutant la voix de la commune renommée,
à cause de leur nom, de leur rang,
ne sauraient pécher avec sécurité : pour eux la chasteté
est purement nécessité
Et nous ne parlons pas non plus de ceux qui s'abstiennent
par conscience et pour remplir leurs vœux ;
quoique, nous l'avouons, celui qui sait s'abstenir,
fasse un très heureux profit ;
celui qui par amour du bien hait le mal,
a bien plus de mérite
que celui qui s'abstient par peur du châtiment :
il craint de pécher, mais il pèche de cœur.
Nous avons en vue une personne pure comme la colombe,
et favorisée de l'amour d'un phénix ;
une beauté si claire, si brillante, si étincelante,
ferait de la nuit le jour
et changerait en joies brillantes les plus noirs chagrins.
Elle a un souffle parfumé qui détruit
toute saveur d amertume, et rend l'air
aussi suave qu'elle est belle ;
un corps harmonieusement formé, comme si
la Nature eût voulu montrer
en un seul objet ses plus parfaites proportions !
Ah ! une créature aussi divine,
qui pourrait lui être infidèle ? Celui qui sait surtout
qu'elle consacre uniquement à lui
tout le riche trésor de sa tendresse !
Est-il une passion si sauvage et si brutale,
qui ne craindrait d'offenser une dame
d'une si parfaite beauté ?
Encore moins un esprit vraiment noble et généreux,
enclin à l'humeur vertueuse,
qui sait combien pèse le crime ! Il saura réfréner
des pensées d'une telle nature,
et toujours à l'ardeur de ses sens opposer cette règle :
« Il y a toujours danger à pécher, pour notre âme ! »

Les quatre derniers vers, on l'a reconnu, appartiennent au fâcheux Sénèque ; mais les autres sont bien de Jonson, et l'on n'en saurait

nier le mérite : ils sont dans une veine plus molle que ses autres pièces, mais ne laissent pas cependant d'être agréables, car ce robuste génie sait l'art d'être gracieux sans verser dans la mièvrerie.

L'autre morceau, intitulé : *Adieux au Monde*, est beaucoup plus court. C'est une dame « vertueuse et noble », qui veut quitter la cour et se réfugier dans la solitude : Jonson va nous dire, peut-être à sa requête, les raisons de son dégoût [1].

Monde trompeur, bonsoir ! puisque tu amenas si tôt
 la nuit pour ma jeunesse,
je te renvoie désormais de ma pensée ;
 mon rôle est fini sur ton théâtre.

N'espère plus jamais pouvoir séduire
 un esprit, bien résolu à marcher
sur ta gorge, et à vivre à l'abri désormais
de tous les rets que tu pourrais lui tendre.

Je sais que tes beautés sont de savants artifices,
 tes subtiles façons des pièges étroits ;
tes courtoisies ne sont que de soudains accès,
 tes dons prétendus des amorces.

Je sais aussi, quoique tu te pavanes sous le fard,
 que tu es vieux et racorni ;
il faut être bien sot pour voir en toi un saint :
 tout ce que tu possèdes est à vendre.

Tu n'es en somme, je le sais, qu'une boutique
 de bibelots et de jouets, de pièges et d'appâts,
pour attraper les faibles ou pour les arrêter ;
 mais tu es plus trompeur que tes marchandises.

Sachant tout cela, devrais-je y demeurer,
 comme ceux qui gaspillent leur vie,
et qui, ravis de leurs chaînes dorées,
 n'en veulent pas sauver un seul jour.

Ou bien, ayant fui, vais-je revenir
 et remettre le cou dans le nœud,
dont je brûlais naguère encore, de toutes mes forces,
 de me pouvoir délivrer ?

Est-il un oiseau, une bête si sotte,
 qui ayant fui sa cage ou brisé sa chaîne,

1. *The Forest*, 4. To the World. A Farewell for a Gentlewoman, virtuous and noble.

ayant goûté de l'air et de la liberté,
    y vienne reporter sa tête ?

Si ces êtres qui n'ont que des sens,
    évitent les engins qui les ont torturés,
ma raison n'eût guère fait pour moi,
    si je n'avais pas su éviter tes embûches.

Va ! menace-moi ! Hélas ! tu ne m'inspires
    pas plus de crainte que d'espoir ;
je sais que tu ne peux me marquer plus de haine
    que tu ne l'as fait jusqu'ici !

Mes jeunes années, si simples, si tendres,
    tu les trompas, tu les trahis ;
depuis, tu suscitas des frayeurs et des jalousies,
    quand toute cause était absente.

Puis tu m'implantas dans un sol
    où respirent les plus vils des sots ;
là on enseigne l'art d'envier,
    dans des écoles d'ignorance et d'orgueil.

On n'y examine, on n'y pèse rien ;
    tous les bruits qui courent, on y croit ;
là toute franchise est trahie,
    toute bonté, suspecte et tourmentée ;

Mais il faut supporter le sort qui nous est fait ;
    et l'humaine condition est si misérable,
que tout ce qui peut arriver aux autres,
    s'il m'arrive à moi, puis-je maugréer ?

Sur mon état ce serait me méprendre
    que de me croire mise à part
de toute mon espèce, et de vouloir
    qu'il soit fait un miracle pour moi.

Non, je sais qu'en naissant je fus destinée à connaître
    vieillesse et malheur, maladie, chagrin ;
mais je supporterai tous ces maux avec un tel dédain
    que je me passerai de tes vains réconforts.

Je n'irai pas non plus chercher ma paix bien loin,
    comme les voyageurs qui toujours vont errants ;
je trouverai des forces ici, dans ma poitrine,
    et sans avoir à quitter ma maison.

La pièce est correcte, bien pensée, bien écrite ; la vigueur de l'expression relève un peu la banalité des idées ; il y manque ce je

ne sais quoi de touchant ou de sublime qui émeut l'admiration ou la sympathie du lecteur. Ces vers, que M. Swinburne rapproche de ceux de Herbert, me rappellent la manière raisonnable de notre Malherbe. En somme, ils sont dépourvus de caractère ; n'importe qui aurait pu les écrire, avec un peu d'application.

Il nous reste à examiner dans cette dernière catégorie des poèmes une trentaine de pièces assez courtes, de quinze à vingt vers, rarement davantage, qui se trouvent dispersées à travers le volume ou formant suite sous un titre commun. Ces petits morceaux sont, dans l'œuvre de Jonson, sinon la portion la plus intéressante et la plus originale, du moins la plus fraîche et la plus jolie. Ce sont de petites chansons, des madrigaux, des impromptus plus ou moins spontanés, petites choses légères qui rapportent à leur auteur une soirée de gloire. Tout le monde alors s'y essayait ; il ne faut donc pas s'étonner d'en trouver quelques-unes dans le bagage sérieux de notre auteur, qui, pour être chagrin de caractère et d'esprit critiqueur, n'était nullement misanthrope, ni même continûment misogyne.

Ces petits vers sont en effet presque tous des vers d'amour ou, plus exactement, de galanterie : quelques pièces seulement font exception, qui sont les moins bonnes et auxquelles nous ne nous attarderons pas. Je veux parler des trois « poèmes de dévotion » qu'il a réunis sous ce titre : *Le Sacrifice du Pécheur*, et placés au seuil de son livre comme une offrande propitiatoire. Le premier, adressé à la Sainte Trinité, est écrit dans un rythme assez majestueux, les deux autres sont très inférieurs ; aucun ne vaut la belle prière au Ciel que nous avons citée plus haut. Tout compte fait, le genre de la poésie sacrée, si cultivé en Angleterre et qui a produit si peu de vrais chefs-d'œuvre, ne doit rien à Jonson. Il réclame des qualités presque contradictoires, un don du style et du rythme qu'il eut rarement, une sensibilité religieuse, non seulement sincère, mais très intense et personnelle, qu'il n'a jamais eue.

La suite intitulée *Eupheme*, qui clôt les *Sous-Bois*, tient le milieu entre les poèmes religieux et les poésies amoureuses : l'épigraphe, empruntée à Stace, semble choisie pour l'indiquer :

Vivam amare voluptas, defunctam religio [1].

1. *Eupheme ;* or the fair Fame left to Posterity of that noble Lady, the Lady Venetia Digby, etc.

Nous en avons déjà extrait un long morceau, l'*Élégie ou Apothéose de lady Venetia Digby :* c'est à la mémoire de cette belle « demi-mondaine », que toute cette suite est en effet consacrée. Elle se composait de dix pièces dont les éditeurs du poète nous ont conservé au moins les titres. En dehors de l'élégie, le première, la troisième et la quatrième sont seules complètes ; et la première est tout à fait négligeable. Dans les deux autres, le poète fait successivement le « portrait du corps » et le « portrait de l'âme » de son héroïne : ils sont assez curieux.

Elle est assise et toute prête à peindre,
mais à quoi bon ces velours, ces soies, ce linon,
ces broderies, ces plumes, ces franges, ces dentelles,
alors que tout son corps est séduisant comme un visage ?

Envoyez ces avantages suspects au secours
de quelque beauté imparfaite ou déchue ;
cette beauté, parfaite sans nul artifice,
n'a pas besoin d'un autre vêtement que l'air.

Il conviendrait pourtant que quelque chose s'interpose
entre elle et l'œil de ce peintre si nouveau ;
il va donc, s'il me peut comprendre,
laisser ma fantaisie lui guider la main.

Dessine d'abord un nuage jusqu'à la hauteur de son cou ;
et de ce nuage fais sortir le jour,
si bien que l'on y reconnaisse son visage,
en se disant que toute lumière vient de là.

Puis que les rayons de ce soleil dispersent
le nuage et découvrent l'Univers ;
mais à telle distance que l'œil
puisse adorer mais sans bien voir.

Ensuite, le ciel terminé, dépeins le printemps,
avec tout le charme de jeunesse qu'il donne :
quatre rivières larges comme des mers,
qui s'en vont arrosant le Paradis.

Dessine enfin les cercles de ce Globe,
et n'oublie pas de jeter autour d'elle
une robe étoilée de constellations ;
et voilà peint le monde de Beauté !

Mais aie bien soin, peintre, de ne pas vendre
une copie de ce tableau ; et ne dis pas
de qui c'est le portrait ; mais, s'il trouve grâce,
dans notre prochaine séance, nous peindrons son âme.

Il est assez piquant de rappeler ici que Van Dyck a peint le portrait de lady Digby, et l'on peut admirer au château de Windsor l'image de l'amie de Jonson, qui compte parmi les chefs-d'œuvre du maître. Le peintre heureusement ne s'est pas attaché aux indications nébuleuses du poète : il s'est contenté de copier, en l'embellissant peut-être, les données de la réalité. Le vieux Ben sera plutôt dans son élément lorsqu'il s'agira de peindre l'âme.

Peintre, tu est venu, mais tu peux t'en aller,
maintenant que j'y ai songé,
je puis faire la chose à moi seul,
et t'en donner bien des raisons.

Non pas que je tienne en mépris ton art,
mais on ne peut ici user de couleurs ;
et puis ta main n'arrivera jamais
à peindre un sujet qui ne pose pas.

Tu peux t'arranger pour peindre un œil,
ou un aigle planant dans les cieux,
le soleil et la mer, un abîme profond,
mais en dépit des métaphores l'âme est autre chose.

Non, pour exprimer cette âme à nos sens,
il faudrait une céleste intelligence ;
car nul ne peut rendre cette flamme,
sauf un habitant du lieu dont elle vint.

Douce âme, il vous faudra donc vous décrire vous-même,
et nous dire, chemin faisant, par quel moyen
vous remplissez notre esprit de savoir,
sans que jamais s'épuise notre admiration.

Muse, je vous en prie, faites-nous le portrait véritable,
que désormais chaque vers soit vous-même,
et que tous disent en voyant ce tableau :
« Ce n'est pas une peinture, c'est l'objet lui-même » !

Une âme si pure, d'une si exquise perfection,
qu'elle n'est pas seulement radieuse, mais divine ;
au point que dédaignant toute pierre de touche,
elle est allée là-haut éprouver le feu.

Là, élevée bien haut dans la céleste sphère,
comme si elle était une autre Nature,
elle fait tout mouvoir ; et elle étend son vol
dans tous les sens à travers l'infini.

Quand elle veut exprimer ses idées
par la parole, c'est avec un tel excès de grâce
et pour l'oreille une telle musique
que ce qu'elle a dit y reste fixé.

La voix est si douce et les paroles sont si belles,
qu'un doux carillon semble avoir frappé l'air ;
et quand le son s'en est évanoui,
il en demeure un écho dans notre être.

Mais qu'une âme exaltée, si haute, si légère,
si légère et si pure, descende jusqu'à nous
et s'approche ainsi de la grossièreté terrestre,
on se demande pourquoi et comment.

C'est qu'elle nous voit enfoncés dans l'argile,
en un état si triste qu'elle veut
nous en tirer par quelque céleste artifice
pour nous mettre aux sublimes hauteurs où elle vit.

Ou bien elle a trouvé ici sur terre,
quelque palais, quelque Paradis,
dans le domaine de beauté qui est digne
de devenir sa demeure. C'est cela.

Maison trois fois bénie qui a pu recevoir
ce corps si grand, si droit,
si poli, si parfait, si rond, et si uni,
tel qu'il est descendu du ciel qui le forma.

Ce n'est pas comme l'Océan orgueilleux qui s'enfle ;
il descend doucement comme un nuage,
aussi doux qu'un flot d'huile, aussi calme
qu'une averse, aussi parfumé qu'un baume ;

doux, parfumé, moelleux, c'est un fleuve qui coule
partout où il peut faire quelque bien ;
et quand il s'arrête, il devient
un nid d'épices et de gomme odorante.

Dans l'action, ailé comme le vent,
dans le repos, il ressemble aux saveurs
que laisse sur un tertre ou sur un champ de fleurs
le vent ou les ondées qui les ont suscitées.

En toi, belle demeure, laisse-la demeurer,
mais sache bien ce que tu possèdes :
en recevant seulement dans ton sein
une telle âme, tu as pour hôte Dieu !

Le poète n'a pas pris sur le peintre une revanche complète : le morceau n'est pas parfait, la musique en est médiocre, il gagnerait à être resserré Mais il y a çà et là, au milieu d'une phraséologie assez vague, quelques traits de vraie poésie On dirait d'un Browning classique : quelques beaux éclairs traversent l'opacité du brouillard ; le brouillard est ici peut-être moins intense, mais les éclairs en paraissent aussi moins lumineux.

Avec « *l'Éloge de Charis* », nous entrons décidément dans la poésie amoureuse[1]. Qui est Charis ? Est-ce une personne vivante ou une idole poétique ? Nous n'avons rien qui nous permette d'éclaircir la question ; mais quand on aura lu la suite complète, on reconnaîtra sans doute avec nous que la seconde hypothèse est la plus probable. Cette personne au nom mythologique n'est pour l'auteur, alors âgé de cinquante ans, qu'un prétexte, une occasion de tourner des vers, qui sont d'ailleurs fort jolis. La suite se compose de dix morceaux de longueur inégale, écrits presque tous, sauf deux, en vers de quatre pieds, ou plus exactement de sept syllabes : le rythme est preste, allègre, bien choisi. Quant au fond, si léger soit-il, il n'est pas moins heureux que la forme ; mais elle est trop longue pour être donnée en entier, et nous serons obligés de choisir, non sans embarras : nous avons vu, en étudiant certains de ses masques, qu'il savait être gracieux à l'occasion ; mais nulle part ce côté un peu inattendu de son talent ne s'est déployé avec autant de bonheur que dans ces divers morceaux.

Je la vis en un jour de mai,
dont sa beauté obscurcissait l'éclat,
et son habit dépassait en richesse
tout l'orgueil des campagnes en ce mois.
Je fus bien loin de demeurer stupide,
car je courus appeler Cupidon.
« Amour ! suis-moi ! si tu veux voir
un objet digne de tes traits !
Où est ton carquois ? Tends ton arc.
Voici une flèche. Oh ! que tu es lent ! »
En même temps je déliais
tous les nuages qui couvraient ses yeux ;
mais il n'eut pas recouvré la vue,
qu'aussitôt il perdit sa force,
ou son courage ; car à l'instant,

1. *A Celebration of Charis ;* in ten lyric Pieces (au début des *Underwoods*).

il s'enfuit au loin, n'osant demeurer,
laissant tomber son arc et ses flèches :
ni les appels, ni les menaces
ne purent l'amener à retourner les yeux.
Moi, sottement, alors je ramassai
l'arc et les traits qu'il avait jetés,
avec la pensée de frapper
l'objet de ma flamme , mais comme j'approchais,
elle lança un tel regard, un tel éclair
à mon visage, que le sens de la vue
me fut ravi avec le mouvement ;
je restai là comme une pierre.
Tous se moquaient de moi ; et plein de douleur
et de rage, j'en entendis un qui disait :
« C'est la statue de Cupidon barbu,
ou quelque Hercule qui le singe ! »

Heureusement la belle n'est pas tout à fait implacable; elle consent à rendre le sentiment à son pauvre adorateur Mais il n'aura pas à se louer de cette apparente clémence :

Après maints brocards de ce genre,
qui font plaisir aux beautés orgueilleuses,
elle consentit à me rendre l'usage
de mes membres et de mes yeux
(pour me faire plus de mal encore) ;
et voulut, mais à condition,
faire sa paix avec l'Amour et moi.
Il fallait d'abord lui remettre à genoux
l'arc et le dard que je tenais ;
l'Amour le recevrait d'elle,
ferait serment de me choisir
pour le premier objet de son adresse
et me frapperait de ce trait.
Dès qu'il entendit cette loi,
il décocha sa flèche au bon endroit,
et pour la gagner par son art,
la laissa fichée dans mon cœur.
Mais quand elle le vit saignant,
elle en eut quelque repentir ;
elle eût voulu changer le destin,
mais sa pitié venait trop tard.
J'ai perdu : toute ma vengeance,
c'est que j'ai le droit de maudire ;
et soit en vers ou bien en prose,
de me venger avec ma langue.

Si je suis habile en cet art,
écoutez et prenez exemple !

Et voici le modèle d'invective, qu'il nous annonce si modestement : il faut reconnaître d'ailleurs que ces trois strophes, la dernière surtout, sont fort joliment tournées :

Voici venir vers nous le char de l'Amour,
où trône ma dame ;
il est traîné par des cygnes ou par des colombes,
et c'est l Amour qui le conduit !
Comme elle s'avance, tous les cœurs rendent hommage
à sa beauté ;
et, pris d'amour, souhaitent de pouvoir toujours
jouir de sa vue,
quand ils devraient courir à ses côtés, toujours
et partout, au travers des épées et au travers des vagues !

Regardez seulement ses yeux : ils éclairent
tout ce qu'embrasse le monde de l'Amour !
Regardez seulement ses cheveux : ils éblouissent
comme l'astre d'amour à son lever !
Regardez, son front est plus poli que les compliments
qui la font sourire ;
et de ses sourcils arqués tant de grâce se répand
à travers tout son visage,
que l'on voit là, rien que là, triompher au vif
tout l'heureux résultat des éléments en lutte !

Avez-vous vu un lis éclatant s'épanouir
avant que des mains rudes l'aient touché ?
Avez-vous jamais regardé la neige qui tombe,
avant que la boue l'ait souillée ?
Avez-vous jamais touché la fourrure du castor
ou le duvet du cygne ?
respiré le bourgeon de l'églantier
ou l'encens qui brûle ?
goûté au sac odorant de l'abeille ?
Elle est aussi pure, aussi douce, aussi parfumée [1] !

1. G.-C., III, 281. *Her Triumph.*

See the chariot at hand here of Love,
Wherein my lady rideth !
Each that draws is a swan or a dove,
And well the car Love guideth.
As she goes, all hearts do duty
Unto her beauty ;

Mais l'imagination de Jonson est incapable de soutenir un vol très prolongé ; elle veut regagner la terre, et cette suite de jolis morceaux s'achève par une grivoiserie. Laissant de côté le dernier, qui détonne avec le reste, on ne peut que rendre hommage à l'imagination gracieuse du poète, à son élégante facilité. Malheureusement ils ne sont pas très personnels. Sans doute, tous les poèmes de ce genre sont, pour le fond du moins, voués à la banalité ; le cercle des idées est forcément restreint. Depuis tant d'années qu'il y a des hommes, et qui aiment, ou du moins qui sont amoureux, on s'est probablement avisé de toutes les façons qu'il y a dans toutes les langues de dire à une femme qu'elle est adorable. Par conséquent, la forme, le détail est tout ; mais l'ennui avec Jonson, c'est qu'on ne sait jamais, en l'admirant, si l'on n'est pas la dupe d'une fraude innocente ou plutôt de sa propre ignorance. Les trois premières pièces au moins et l'entretien avec Cupidon rappellent beaucoup, pour l'idée générale et même dans les détails du style, certains morceaux de l'Anthologie. Et si les autres semblent plus originales, qui nous dit que certains vers charmants ne viennent pas en droite ligne de Catulle ou d'Anacréon, que tel passage admiré par nous n'est pas une simple traduction bien faite ou une ingénieuse adaptation ?

C'est cette même appréhension, parfois même cette certitude, qui viennent trop souvent gâter ou troubler notre plaisir, quand nous retrouvons sous sa plume ces délicatesses inaccoutumées. Tel est le cas par exemple des deux chansons *à Célia*, très connues et selon moi trop admirées[1], qui ne sont qu'une libre traduction du *Vivamus, mea Lesbia*, de Catulle. Mais puisqu'il n'a pas su le faire oublier, à qui revient tout le mérite du morceau, sinon au poète latin ? Encore ici l'original est-il trop connu, pour qu'on puisse accuser le

And enamoured do wish, so they might
    But enjoy such a sight,
That they still were to run by her side,
Through swords, through seas, whither she would ride.
. . . .
Have you seen but a bright lily grow,
    Before rude hands have touched it ?
Have you marked but the fall o'the snow
    Before the soil hath smutched it ?
Have you felt the wool of bever ?
        Or swan's down ever ?
    Or have smelt o'the bud o'the brier ?
        Or the nard in the fire ?
    Or have tasted the bag of the bee ?
    O so white ! O so soft ! O so sweet is she

1. *The Forest*, 5 et 6. Song to Celia.

vieux Ben de supercherie Mais voici un autre morceau, bien moins joli certes, mais tout de même assez bien mené : certain passage des *Conversations* tendrait à faire croire que le poète, un beau soir, l'a improvisé ; et on le retrouve presque mot pour mot dans les vers oubliés d'un certain Bartolomeus Anulus, mort depuis quelque cinquante ans [1] !

Suivez une ombre, elle vous fuit toujours ;
faites semblant de fuir, elle vous poursuivra.
Faites la cour à une maîtresse, elle dit non ;
mais laissez-la, elle vous fait la cour.
Alors n'est-il pas vrai de dire que les femmes
ne sont rien que les ombres des hommes ?

Au matin et au soir, les ombres sont plus longues ;
si on les voit, à midi, ce n'est guère.
Ainsi plus l'homme est faible, plus la femme est forte ;
mais quand il est parfait, elle n'existe pas.
Alors n'est-il pas vrai de dire que les hommes
ne sont rien que les ombres des hommes ?

Ceci encore n'est qu'une bagatelle sans valeur. Mais tournez seulement la page et lisez le morceau suivant [2] :

Ne porte ma santé qu'avec tes yeux,
je te ferai raison avec les miens ;
laisse un baiser seulement dans la coupe,
pas ne demanderai de vin !
Cette soif qui provient de l'âme
réclame un breuvage divin ;
mais, quand je pourrais goûter au nectar céleste,
j'aimerais mieux celui que tu me donnes.

1. *The Forest*, 7. Song. That Women are but Men's Shadows.
2. *The Forest*, 9. To Celia (G.-C., III, 268).

Drink to me only with thine eyes,
And I will pledge with mine ;
Or leave a kiss but in the cup,
And I'll not look for wine.
The thirst that from the soul doth rise,
Doth ask a drink divine :
But might I of Jove's nectar sup,
I would not change for thine.
I sent thee late a rosie wreath,
Not so much honouring thee,
As giving it a hope, that there
It could not withered be.
But thou thereon didst only breathe,
And sent'st it back to me :
Since when it grows, and smells, I swear,
Not of itself, but thee.

Je t'ai naguère envoyé un bouquet de roses,
    non pas tant pour te faire honneur,
mais dans l'espoir qu'auprès de toi,
    on ne les verrait jamais se flétrir.
Tu respiras dessus, rien de plus,
    et tu me les fis rapporter ;
depuis elles exhalent un parfum plus fort :
    ce n'est plus le leur, mais le tien !

Vous vous récriez : c'est une petite merveille, un bijou ! il n'y a rien de plus gracieux dans toute la poésie contemporaine ! Et voilà qu'un jour, par hasard, on découvre les quatre petites phrases, qui forment cette bluette exquise, dans quatre lettres de Philostrate. Elles se retrouvent là à peu près mot pour mot : Jonson s'est seulement donné la peine de les traduire et de les mettre bout à bout. Et sans doute la traduction est très bien faite et la musique en est exquise ; mais cela n'enlève-t-il pas aussi beaucoup de son mérite ? C'est pourquoi nous devons nous tenir sur nos gardes quand nous lisons une petite pièce comme celle-ci :

Comme je voulais raconter certaine action d'amour,
je pensais l'enchaîner dans mes vers ;
mais il s'en aperçut ; et aussitôt de dire :
« Quoi ! les poètes espèrent donc me tenir prisonnier !
C'est bien assez qu'ils aient jadis saisi
Mars et Vénus, ma mère, en leurs filets !
Mais est-ce donc pour rien que je porte des ailes ? »
Ce disant il s'envole ; et jamais depuis, jamais
je n'ai pu le faire revenir dans mes vers
par aucun artifice. Aussi ne t'étonne pas
que mes rimes depuis ce temps-là soient si froides,
puisque l'Amour a fui et que je deviens vieux [1] !

C'est un rien charmant, s'il est de Jonson ; et rien ne prouve le contraire. Mais on parierait, presque à coup sûr, d'en retrouver l'original dans l'Anthologie. C'est cette même impression qui nous hante en lisant ces délicieuses petites pièces, si gracieuses et si menues, qui nous étonnent toujours sous la plume du vigoureux auteur de *Volpone ;* et sans leur marchander les éloges qu'elles méritent, il est toujours prudent de réserver le cas où notre compliment se tromperait d'adresse.

1. *The Forest*, 1. Why I write not of Love.

Les cinq derniers morceaux que nous venons de traduire appartiennent au recueil de *la Forêt ;* ceux que nous allons citer maintenant se trouvent au début des *Sous-Bois*. Nous les donnons dans l'ordre du recueil. Le premier est un dialogue « entre deux Pasteurs musiciens [1] ».

ELLE.

Allons, luttons entre nous de la voix,
et défions toutes les sphères,
jusqu'à ce que nous soyons changés tous deux en étoiles,
et que le monde devienne tout oreilles.

LUI.

A cet appel quel est l'oiseau, quelle est la bête,
qui demeure privé de raison ?
Est-il un arbre, une pierre qui ne prenne une âme ?
Est-il un homme qui ne perde la sienne ?

ELLE.

Mêlons donc nos voix afin d'éprouver
si nous pouvons arrêter le cours des fleuves !
faire mouvoir les pierres des montagnes
et mettre en marche les forêts ?

LUI.

Est-il besoin de moi pour cela ? Chantez seule,
et ceux qui dorment, même au tombeau, s'éveilleront ;
il n'y a d'airs harmonieux, de mots piquants,
que ceux qui passent par vos lèvres !

ELLE.

On dit que les Anges observent là-haut
tout ce qui se fait ici-bas ;
et se nourrissent d'un intime plaisir,
de ce qu'ils savent, de ce qu'ils voient.

LUI.

Alors ne chantez pas, car les meilleurs des Anges
pourraient fort bien être tentés,
devant pareille fête prenant la terre pour le ciel,
de déchoir pour la seconde fois.

ELLE.

Non, tendons plutôt nos deux âmes,
pour mieux contenter leur noble désir ;
et, sans déchoir de leur état de grâce,
ils souhaiteront nous voir parmi eux !

1. *Underwoods*, 1. The Musical Strife. A Pastoral Dialogue.

Ceci est joli, ingénieux, sans plus ; les trois petites strophes qui suivent sont au contraire une admirables : elles sont d'ailleurs très connues et méritent de l'être, car elles satisfont l'oreille autant que l'esprit. Il serait exagéré de prétendre avec Gifford que « ce soit la meilleure chanson qui ait jamais été écrite en anglais » ; mais elle vaut les meilleures de ce temps-là, et ce n'est pas un mince éloge [1].

Ah ! ne joue pas avec ces yeux !
leur vue pourrait me faire mal ;
ne les baisse pas non plus, lève-les bien :
la modestie nuirait à leur éclat !

Ah ! ne lance pas ces feux de colère,
car leur menace alors me tuerait !
ne parais pas non plus trop tendre à mes désirs,
ces espoirs pourraient me ruiner !

Mais ne les baigne pas non plus de larmes,
ton chagrin me ferait mourir ;
et ne les ouvre pas tout grands, comme affolés de peur
ma propre peur suffit à me troubler !

Pourquoi faut-il que notre admiration soit gâtée par un scrupule et que nous devions ajouter : « Est ce bien tout à fait de lui ? »

Nous n'avons pas les mêmes doutes pour les deux suivantes, bien qu'elles soient fort jolies encore et très spirituellement tournées. Ce sont les femmes qui se défendent contre certaines accusations : on ne s'attendait guère à voir le vieux Ben s'instituer leur avocat [2].

Messieurs, si vous nous aimez, ne faites plus
les sots et les tyrans avec vos amies ;
pour nous faire toujours chanter et rechanter

1. *Underwoods*, 2. A Song (G.-C., III, 284).

Oh do not wanton with those eyes,
Lest I be sick with seeing ;
Nor cast them down, but let them rise,
Lest shame destroy their being.

Oh be not angry with those fires,
For then their threats will kill me ;
Nor look too kind on my desires,
For then my hopes will spill me.

Oh do not steep them in thy tears,
For so will sorrow slay me ;
Nor spread them as distract with fears ;
Mine own enough betray me.

2. *Underwoods*, 3. In the Person of Womankind. A Song Apologetic.

fausses louanges de nous-mêmes pour vous plaire
Nous avons de l'esprit, de l'imagination ;
et s'il le faut, nous saurons vous chanter !

Nous ne doutons pas que nous ne pourrions,
si de chercher nous voulions bien prendre la peine,
trouver dans chacun de vous quelque chose de bien ;
ainsi, parcourant de suite toute la séquelle,
nous finirons bien par faire avec des parcelles
un homme assez bien pour valoir une chanson !

Et de même qu'un peintre habile,
auteur de quelque pièce curieuse,
y prend, en la faisant, plus de plaisir
qu'il n'aura à la voir finie ; ma foi, nous aussi !
et, notre art satisfait, nous essaierons,
mettant de côté celui-là, d'en refaire un autre !

Et voici maintenant une apologie de l'inconstance, toujours dans une bouche féminine :

Au diable les sots envieux et les imbéciles qui vont
clamant partout que la femme est changeante !
Nous n'avons pas grandi pour rester sur nos escabelles,
notre vertu propre est de courir partout.
Enlevez-nous cela ; vous prenez notre vie !
nous devenons des épouses alors et non plus des femmes !

Ceux qui veulent en valeur surpasser les autres
changent, tout hommes qu'ils sont, et combattent aussi !
Or nous en devons faire autant en amour,
si nous voulons aimer comme il convient.
Car c'est en variant fréquemment nos actions
que l'on arrive en tout à la perfection !

D'ailleurs est-ce inconstance de changer
pour trouver mieux ? et, en cherchant toujours,
de rendre familier enfin par l'habitude
ce qui auparavant nous était étranger ?
On n'arrive à discerner le bien du mal,
qu'en les mettant à l'épreuve souvent !

Et faisant ainsi profession d'aimer la vérité
en amour, cela ne contribue pas seulement
à augmenter notre plaisir, mais nous défend,
mieux que notre mérite, de l'injure d'être abandonnées ;
car la femme la plus aimable, si jamais elle était condamnée
à n'aimer qu'un seul homme, il l'aurait quittée avant peu ! [1]

1. *Underwoods*, 4 Another, in Defence of their Inconstancy.

Le morceau qui suit est charmant, plus joli encore : la pensée est ingénieuse, l'expression élégante et ferme et la strophe d'un heureux dessin.

J'aime et je suis payée de retour,
mais je n'ose dire qui c'est ;
car si les nymphes connaissaient mon berger,
je craindrais qu'elles aussi ne l'aiment.
Et pourtant s'il n'est pas connu,
il n'est presque point de plaisir :
car c'est une joie bien chétive, celle qui n'est qu'à nous !

Je le dirai donc et, si elles sont mécontentes,
elles pourront du moins m'envier ;
mais alors si je deviens folle de jalousie,
au point qu'elles me plaignent, ce serait
un malheur plus grand que son mépris ;
et pourtant comment faire,
si je ne veux pas que mon cœur soit déchiré comme l'est mon esprit?

S'il leur plaît de chercher, qu'elles sachent qu'il est blond,
et frais et parfumé,
comme un ciel d'été, comme l'air pur,
et beau comme les lis
éclos de ce matin ; pourtant,
pourtant je doute qu'on le reconnaisse,
et je crains plus encore de le désigner mieux !

Mais il a des yeux si ronds, si brillants,
que je sais fort bien
où l'Amour irait rallumer ses torches,
si la Haine les avait éteintes ;
mais aussi pour augmenter mes craintes,
toute nymphe qui entend sa voix,
si elle a seulement des oreilles, elle deviendra ma rivale !

Je n'en dis pas plus, et pourtant je l'aime,
et il m'aime aussi ; cependant
il n'y a, je le sais, nulle pensée coupable
ni dans son cœur, ni dans le mien ;
ils sont tous les deux si purs de reproche,
que ce serait la gloire pour tous deux,
si mon amour ou bien ma crainte ne me défendaient pas de le nommer [1].

La petite pièce qui vient après a pour titre : *le Sablier*. L'idée en est un peu mince, bien qu'elle soit assez poétique ; et Donne en eût

1. *Underwoods*, 5. A Nymph's Passion.

tiré un parti merveilleux [1]. Mais cette subtilité d'imagination, cette grâce un peu mièvre, ne rappellent guère l'auteur du *Renard*, et ce n'est en effet qu'une traduction du poète italien Jérôme Amaltheus :

Regardez cette menue poussière, ici dans ce verre,
dont les grains semblent des atomes,
croiriez-vous que ce fut jadis le corps
d'un pauvre amoureux ?
qui tournant autour de sa maîtresse, comme un insecte
autour d'une flamme, fut par son œil réduit en cendres ;
oui, et non moins infortuné dans la mort que dans la vie,
il doit nous faire entendre
que les amants, même après le trépas, ne connaissent jamais le repos !

On connaît le morceau suivant, que le poète a intitulé : *Mon portrait laissé en Ecosse* : nous avons déjà eu l'occasion de le citer, et il n'est pas assez remarquable pour qu'on le redonne. Celui-ci en revanche est charmant : c'est une attaque « *contre la Jalousie* ».

Misérable et sotte jalousie,
comment as-tu jamais pu entrer en moi ?
Je ne fus jamais de ta race,
et je n'ai pas l'esprit assez étroit encore
pour former le triste désir
que les autres ne se chauffent pas au même foyer que moi !
Je voudrais que le soleil luise
sur les fruits et les fleurs d'autrui tout comme sur les miens !

Mais sous le couvert d'Amour,
tu es venu, dis-tu, pour éprouver
ce qu'étaient mes affections.
Crois-tu que la crainte puisse aider l'amour ?
Va, éloigne-toi promptement,
maladie de l'amour, qui marque sa faiblesse ;
cherche à séduire les esprits hésitants,
je ne veux pas devoir ma santé à un mal [2] !

M. Swinburne fait remarquer que les deux vers qui terminent la première strophe auraient pu être écrits par Shelley lui-même : c'est l'éloge suprême auquel on ne peut rien ajouter. Et voici le dernier

1. *Underwoods*, 6. The Hour-Glass.
2. *Underwoods*, 8. Against Jealousy.

morceau : *le Rêve* [1] ; il clôt dignement cette série de petits poèmes d'inspiration légère et gracieuse et d'un rythme parfois très heureux, qui détonnent ou du moins étonnent un peu dans l'œuvre du vieux Ben, qui y font comme un coin plus frais, une sorte d'oasis pour la pensée fatiguée de raisonnements sévères et de nobles indignations.

Qu'il doive t'inspirer pitié ou mépris,
il faut que je te fasse un récit véritable.
Je suis perdu depuis cette nuit !
L'Amour, subtilement déguisé dans un rêve,
nous a surpris, mon cœur et moi,
que jamais dans la veille il n'osait attaquer.
Et il ne me veut point dire pour quelle dame
il me fit ce délice,
ou bien cette malice,
mais il me laisse m'enquérir
dans l'affolement du désir,
auprès de Sommeil, son complice,
et Sommeil est si plein de remords et de peur,
qu'il n'ose plus depuis reparaître à mes yeux !

IV

Arrivé au terme de ce catalogue, que nous avons voulu très complet et qu'on trouvera trop complet peut-être, il convient de résumer nos impressions éparses, afin de déterminer quelle est la valeur, absolue et relative, de cette œuvre poétique, et quelle est la place de son auteur dans l'histoire de la poésie anglaise. Jonson est-il un grand poète ? A-t-il reçu du ciel les dons heureux qui assurent aux vers l'immortalité glorieuse, ou seulement cette tranquille estime,

1. *Underwoods*, IX (G.-C., III, 286). The Dream.

Or scorn, or pity on me take,
I must the true relation make,
I am undone to-night :
Love in a subtle dream disguised,
Hath both my heart and me surprised,
Whom never yet he durst attempt awake;
Nor will he tell me for whose sake
He did me the delight,
Or spight ;
But leaves me to inquire,
In all my wild desire,
Of Sleep again, who was his aid,
And Sleep so guilty and afraid,
As since he dares not come within my sight.

que la curiosité des hommes vient rarement troubler ? A-t-il exercé sur les poètes de son temps ou de la génération suivante une influence, heureuse ou néfaste, ou bien nulle ? Et pourrait-on sans inconvénient, sans qu'un vide se fît sentir, supprimer son œuvre poétique de l'histoire de la littérature anglaise ? Autant de questions qu'il est plus aisé de poser que de résoudre, mais auxquelles il faut pourtant chercher la réponse.

Les poètes lyriques ne sont pas toujours les plus grands, ce sont pourtant les seuls vrais poètes. Les autres sont des écrivains, eux seuls sont des chanteurs ; ils ne sont pas de la même race, et Jonson appartient à celle des premiers. Sans doute il a composé des Elégies et des Odes à grand orchestre, mais les meilleures ne sont que médiocres ; et il a écrit aussi une vingtaine de petites pièces délicieuses, qui ne permettent pas cependant de le ranger parmi les vrais poètes. D'abord, sauf quatre ou cinq peut-être, elles ne sont pas très originales ; et je sais bien que l'originalité du fond importe peu en poésie, que les choses les plus exquises sont presque toujours des lieux communs renouvelés ; mais il y a des limites qu'on ne saurait décemment franchir, et passé lesquelles, l'imitation devient traduction. D'autre part, celles qui semblent plus originales ne révèlent pas chez leur auteur un très grand tempérament poétique : il n'a pas cette faculté d'exaltation, cette chaleur d'imagination, qui transportent le poète au-dessus des sentiments moyens de la foule, lui font ressentir avec plus de vivacité ou de délicatesse les impressions communes à la plupart des hommes, et trouver les traits frappants et forts qui les métamorphosent en beauté. On ne trouve pas chez lui l'enthousiasme d'un Shelley pour les grandes idées qui remuent le monde, pour la Justice et la Liberté, ni l'extase métaphysique d'un Coleridge, ni la profonde sérénité d'un Wordsworth, ou seulement l'ardente dévotion d'un Crashaw, la noble piété d'un Herbert. Les quelques poésies sacrées rencontrées dans son œuvre manquent d'accent, révèlent une âme honnête, sincère assurément, mais dépourvue d'élan, du moins vers Dieu. On n'y trouvera pas non plus cet élan de passion purement humaine, qui fait l'éternelle jeunesse d'un Burns ou d'un Musset, ni cette idéale ferveur de l'amour, charme divin d'un Pétrarque ou d'un Sidney, ni simplement l'élégance cavalière qui rehausse jusqu'à l'art les faciles galanteries d'un Lovelace et d'un Suckling ; les quelques vers d'amour écrits par lui font plus d'honneur à son esprit (ou à son érudition) qu'à son cœur. Il n'avait

même pas ce sentiment de la nature, qui est comme une forme un peu inférieure du lyrisme et qui suffit à sacrer poètes des hommes comme Cowper et Thomson ; et je sais bien qu'il était assez rare au temps où il vécut, quoiqu'on le trouve déjà chez Wither, chez Browne, chez Milton ; mais Jonson était né citadin, et les quelques paysages qu'il nous a décrits nous frappent aujourd'hui surtout par leur gaucherie. Enfin et surtout, si le vieux Ben n'a point l'âme lyrique, il n'a pas non plus l'oreille musicienne. On a vu qu'il avait su quelquefois trouver des rythmes d'un joli dessin. Mais s'il a assez de bonheur dans ses choix, il en a moins dans l'exécution du morceau La nécessité de plier sa pensée aux lois inflexibles du mètre le gêne trop souvent ; de là des inversions trop hardies ou de gauches enjambements, que la poésie lyrique ne saurait admettre. Les débuts sont en général assez heureux, et M. Swinburne reconnaît lui-même « que, semblable en ceci à Dryden, il entonne admirablement ». Mais son inspiration ne se soutient pas longtemps, il retombe vite dans les gaucheries et les lourdeurs ; en outre il ne sait pas s'arrêter à temps et ne s'aperçoit pas que certain rythme (celui de *Charis* par exemple) devient monotone à être prolongé indéfiniment. Bref, s'il est arrivé deux ou trois fois à accomplir ce que des poètes bien inférieurs exécutaient tous les jours en se jouant, si nous avons de lui deux ou trois petites pièces bien chantantes, que leur brièveté même protège des imperfections [1], on ne

1. Le charme inattendu de ces petites pièces a été fort exagéré. M. Saintsbury écrit par exemple : « Even his enemies admit his learning, his vigour, his astonishing power of work. What is less generally admitted, despite in one case at least the celebrity of the facts that prove it, is his observation, his invention, and at times his anomalous and seemingly contradictory power of grace and sweetness. There is no more singular example of the proverb, « Out of the eater came forth meat, and out of the strong sweetness », which has been happily applied to Victor Hugo, than the composition, by the rugged author of *Sejanus* and *Catiline*, of *the Devil is an Ass* and *Bartholomew Fair*, of such things as

« Here lies to each her parents ruth » ;

or the magnificent song :

« Drink to me only with thine eyes » ;

or the crown and flower of all epitaph :

« Underneath this sable hearse. »

But these three universally-known poems only express in quintessence a quality of Jonson's which is spread all about his minor pieces, which appears again perfectly in the *Sad Shepherd*, and which he seems to have kept out of his plays proper rather from bravado than for any other reason » (*Elizabethan literature*,

saurait pourtant le ranger parmi les poètes lyriques ; pour employer l'expression de M. Swinburne, « il était de ces chanteurs qui ne savent pas chanter ».

Il prendra sa revanche dans les genres de poésie qui ne réclament pas, pourrait-on dire, les dons poétiques. S'il n'est pas toujours heureux dans l'emploi des rythmes courts et inégaux, il excelle dans le vers héroïque, celui qui correspond à notre alexandrin. Il le manie sinon avec dextérité, du moins avec beaucoup d'aisance, sans être gêné par la rime, sans lui rien sacrifier de la pensée ; et si son vers a d'ordinaire plus de force que de souplesse, l'effet artistique n'en est point gâté, puisqu'on peut en dire autant de la pensée. M. Swinburne cite, en se voilant la face, certains passages où des enjambements, des inversions incroyables font crier ; mais ils sont extraits de ses traductions, où limité par le texte de l'original et contraint par un souci scrupuleux d'exactitude, Jonson n'est vraiment pas lui-même. On ne trouvera rien de pareil dans les morceaux qui lui appartiennent en propre, où il n'est pas gêné par un rythme trop court. Là il est plus à l'aise et surtout s'il peut s'espacer, son vers robuste et plein se déroule avec aisance et sans monotonie [1]. Ce qu'on pourrait lui reprocher, c'est d'être souvent raide, dur, rocailleux ; cela tient surtout à son style, qui est ferme, vigoureux, et qui y tâche. Bref, l'instrument est admirable et admirablement conduit. D'autre part, si Jonson manque d'imagination ou, pour parler plus juste, s'il n'a pas l'imagination ardente, magnifique, ou délicate et exquise, des vrais poètes, il a une tête bien organisée, pondérée et solide. Si les mots n'étaient contradictoires en apparence, on pourrait

p. 178). Ces assertions séduisantes me paraissent très discutables ; même lorsque le fond lui appartient, il y a toujours dans la forme une certaine raideur, un peu de gêne. Je reprendrais plus volontiers la conclusion de M. Swinburne : « To come so near so often and yet never to touch the goal of lyric triumph has never been the fortune and the misfortune of another poet. » (*A Study of Ben Jonson*, p. 97.)

1. Il s'en rend si bien compte qu'il érige en théorie son incapacité. Cf. *Conv.*, I (G.-C., III, 470) : « That he had ane intention to perfect ane Epick Poeme intitled Heroologia, of the Worthies of this Country rowsed by Fame ; and was to dedicate it to his Country : it is all in couplets, for he detesteth all other rimes. Said he had written a discourse of Poesie both against Campion and Daniel, especially this last, wher he proves couplets to be the bravest sort of verses, especially when they are broken, like Hexameters ; and that crosse rimes and stanzaes (becaus the purpose would lead him beyond 8 lines to conclude) were all forced. » Je ne sais si le poème a jamais été écrit, mais le traité a malheureusement disparu, probablement dans l'incendie de sa bibliothèque.

l'appeler le poète du bon sens. Est-ce à dire qu'il composera des poèmes didactiques et philosophiques, à la façon de Fletcher ou d'Akenside ou de Rogers? Heureusement il n'a pour les abstractions qu'un goût médiocre. Il traitera de questions morales, comme la soif grandissante de l'or ou les plaisirs de la vie de château, sujets qui peuvent en somme se traiter en vers et qu'il a su traiter d'une manière assez personnelle. Le genre est un peu froid, sans doute, et de pareils morceaux valent uniquement par la forme dont ils sont revêtus. Elle est très belle assurément, d'une noblesse et d'une vigueur incomparables ; mais tout de même la beauté des vers ne suffirait pas à remplacer l'intérêt du fond, si Jonson n'avait pas su leur donner l'accent particulier de son âme. L'amour de la vertu, de la sagesse, est un sentiment fort louable, admirable même, mais un peu austère, partant un peu froid. Par bonheur il se double à l'ordinaire de la haine du vice, sentiment moins noble, mais plus vif, plus passionné, plus intéressant. Tous ces morceaux, quel qu'en soit le titre, Epîtres, Discours, Epodes, Elégies, contiennent des passages excellents ; mais les meilleurs sont ceux qui touchent au genre satirique. Certains d'entre eux, l'*Epître à Sackville*, l'*Epître à Colby*, le *Discours à la manière d'Horace*, sont de vraies satires ; et c'est là que se révèle le véritable talent de Jonson.

Il faut le répéter en effet : ses petites pièces lyriques, assez peu originales pour la plupart, manquent généralement d'allure, de ce je ne sais quoi qui fait le charme et la fraîcheur immortelle de mille riens de ce temps-là. Ses épigrammes satiriques, sauf quelques exceptions, sont assez médiocres ; quelques-unes même doivent être qualifiées plus sévèrement. Ses épigrammes louangeuses et ses compliments en vers, quoiqu'ils soient parfois ingénieux et toujours vigoureusement écrits, n'ajoutent pas grand'chose à sa gloire. Reste pour soutenir sa réputation une dizaine de pièces assez longues, qui sont vraiment intéressantes ; mais il n'y a réellement de premier ordre, avec une ou deux épigrammes trop longues et qui sont de vraies satires, que les trois morceaux qu'on vient de citer. Jonson a toutes les qualités d'un grand satirique. Observateur curieux, pénétrant, judicieux de la comédie humaine, il fait une peinture exacte et amusante de l'homme intérieur et extérieur. Son style vigoureux convient bien à cette besogne de dégoût hautain et d'indignation vengeresse. Profondément honnête et l'âme ardente à dénoncer le vice, il a cette sincérité, qui fait si tristement défaut chez Juvénal. Le seul reproche

qu'on pourrait lui faire, c'est de trop développer, d'être prolixe par moments, et aussi de manquer de trait : rien qui ressemble moins que sa manière brusque et franche à celle de Dryden ou de Pope, si nette, si polie, si travaillée ; mais n'est-ce pas là encore un demi-éloge ? Malheureusement, cinq ou six pièces, dont trois au moins n'ont pas cinquante vers et dont la plus longue n'en a guère plus de deux cents, font un bagage assez mince. Que n'en a-t-il composé une trentaine en suivant cette veine heureuse ! Une trentaine de morceaux assez courts, comme l'*Epître à Colby* ou l'*Epître à Sackville*, vigoureusement pensés, fortement écrits, avec cet accent de robuste franchise et cette qualité d'observation exacte et pittoresque, ce serait un recueil unique et merveilleux. Non seulement il vaudrait à Jonson la première place dans ce groupe des satiriques contemporains, où on ne le cite même pas d'ordinaire, mais, ne craignons pas de le dire, parmi les premiers satiriques de son temps et de tous les temps. Tous ces maîtres ont leurs défauts. Perse est par trop obscur, Juvénal bien déclamatoire, notre Boileau souvent banal. Dryden, si brillant écrivain, a trop d'allusions qui après deux cents ans nous échappent. Pope, moins admirable, mais plus amusant, est aussi trop personnel. Churchill, avec de la force, est emphatique et boursouflé. L'auteur de *la Vision de Jugement* et celui des *Châtiments*, qui ont tous deux le don des fortes haines, sont malheureusement trop particuliers. Tous, sauf le dernier peut-être, ont le défaut d'être trop classiques, j'entends de songer davantage à leur style qu'à leur sujet. Jonson, tout en restant grand écrivain, a un accent de sincérité, de franchise qui attire et qui est unique. Il le doit en grande partie sans doute au temps où il écrivit, où les règles de l'art d'écrire n'étaient pas encore promulguées. C'est pour cela qu'il ressemble surtout à ses contemporains, à notre Régnier, à d'Aubigné, à son ami Donne. Moins poète que celui-ci, moins âpre que l'auteur des *Tragiques* [1], il est plus original, plus fort que le premier. Le seul qui lui soit vraiment supérieur, c'est son maître Horace, le vrai créateur du genre, si libre, si aisé dans son art parfait. Encore n'est-ce pas tout à fait la même chose. Horace est plus souriant, plus détaché ; Jonson plus véhément, plus énergique, ce qui d'ailleurs peut être un éloge. Par malheur ce livre admirable de Satires a un défaut grave : il n'existe

1. Régnier est plus pittoresque, d'Aubigné plus véhément, tous les deux plus spontanés ; Donne est plus ingénieux, moins raisonnable. Jonson, pour le fond comme dans la forme, est plus classique : il fait transition, comme notre Malherbe.

pas plus que la célèbre jument de Roland. Jonson, qui faisait du théâtre par nécessité et de la philologie pour son plaisir, a négligé de l'écrire. Il en a composé deux ou trois seulement pour nous montrer ce qu'il pouvait faire et nous donner le regret de son insouciance ; puis il s'est replongé dans Libanius et dans Philostrate. Mais sa réputation en a souffert : on va à la postérité avec un sonnet sans défaut, on ne s'assure pas la grande gloire avec quatre ou cinq madrigaux, trois ou quatre épitaphes et deux courtes satires. Jonson a bien fait de composer quelques comédies admirables : ce sont elles qui ont fait lire ses poésies.

Nous arrivons maintenant à l'autre question. Si l'œuvre poétique de Jonson, sauf quelques morceaux bien venus, ne dépasse pas le niveau moyen, a-t-il exercé au moins une certaine influence sur les poètes contemporains ou ceux de la génération suivante ? Nous avons vu qu'au théâtre son exemple est resté à peu près lettre morte, que sa formule de comédie, si personnelle, n'a été reprise, et sans succès, que par des imitateurs sans talent. En doit-on dire autant de son œuvre poétique, ou a-t-il trouvé des admirateurs qui l'aient continuée? Cette seconde hypothèse paraît être la moins vraisemblable, après tout ce qu'on en a dit. Mais les histoires littéraires ont l'air de lui attribuer une grande influence, et l'on parle couramment de « la tribu de Ben », comme s'il eût fondé une école. Il y a là un point intéressant à éclaircir et qu'il convient d'examiner

On peut répondre résolument par la négative à ces assertions traditionnelles et non vérifiées. Si Jonson est un des grands noms de la littérature anglaise, on peut dire que sa place dans l'histoire de la poésie est très inférieure et son influence à peu près nulle. La « tribu de Ben » n'est qu'une expression déconcertante pour la critique, et ceux qui s'y rangent sont moins des disciples que des amis. Sans doute ils rendent justice à son talent, ils admirent ses grandes œuvres ; mais ce qu'ils aiment en lui surtout, c'est la franchise et la fierté de son caractère, c'est la bonne camaraderie dont il leur donne l'exemple. S'il s'y joint une nuance de respect, comme envers un chef, c'est qu'il est leur aîné à tous et qu'il appartient presque à une autre génération. A la table où ils se réunissent et dont Jonson a rédigé les lois, on doit causer souvent littérature, mais on parle aussi de bien d'autres choses : beaucoup d'entre eux d'ailleurs ne sont pas des écrivains. Parmi les poètes contemporains d'autre part, qu'ils fréquentent ou non à l'Apollon, tous ceux qui auraient pu subir son

influence lui sont bien supérieurs. chacun dans son genre : il suffit, pour le voir, de les énumérer. Donne, le plus grand de tous, qui est exactement son contemporain et qui fut peut-être son meilleur ami, peut soumettre ses vers à ses conseils, mais il est trop âgé pour qu'on puisse parler d'influence. Drummond qui s'intitule son disciple et dont les *Sonnets* sont les meilleurs du temps (ceux de Shakespeare étant mis hors de pair), appartient tout à fait à l'école poétique de Spenser et de Sidney. On en peut dire autant des deux Fletchers, de William Browne et de Wither : ni par le style, ni par les idées, ni surtout par le sentiment, tous ces poètes ne rappellent Jonson. Herrick, Carew et Crashaw, qui furent des habitués de l'Apollon, ne semblent pas non plus lui devoir beaucoup, ni dans leurs vers sacrés, souvent pleins d'ardeur et de foi, ni dans leurs vers profanes, remplis de passion et de fantaisie. Les sentiments de piété du vieux Ben, ni ses sentiments amoureux ne furent jamais montés à un tel diapason : et les trouvailles poétiques de ses soi-disants disciples ne devaient pas toujours être pleinement goûtées de lui. Herbert lui doit peut-être davantage : sa poésie correcte et froide rappelle en effet les rares effusions religieuses de Jonson, qui dut lui donner des leçons de composition et de style ; mais les quelques passages heureux, qui viennent parfois relever la monotonie générale, ce n'est pas à Jonson, mais à son temps qu'il les doit. La même chose est vraie de Vaughan, qui d'ailleurs n'était qu'un tout jeune homme à la mort de notre poète et qui sans aucun doute ne l'a pas connu personnellement. Que si maintenant certains habitués du club jonsonien ont parfois écrit des vers sur le modèle de leur patron, tout cela a trop peu d'importance dans l'histoire littéraire pour qu'on puisse parler d'influence. Qu'aurait-on pu imiter d'ailleurs dans son œuvre, puisqu'il n'apportait absolument rien de nouveau dans la poésie anglaise, ni pour les sentiments, ni pour le style, ni même en ce qui concerne la métrique, rien que le dessin d'une petite strophe élégiaque, que personne pendant deux cents ans ne s'est avisé de lui emprunter [1] ?

Et cependant Jonson occupe une certaine place dans l'histoire de la poésie anglaise. Tout ce qu'il a écrit, sauf une dizaine de pièces d'inégale importance, ne témoigne pas d'un talent très rare ; et pourtant il représente quelque chose d'unique. il marque bien mieux

1. Il n'est même pas bien certain que Tennyson lui ait pris la strophe d'*In Memoriam* : on la trouve également dans la traduction des *Psaumes* de Sidney. (Ps. XXXVII.)

que d'autres poètes, plus originaux, plus exquis, plus parfaits, un moment particulier de cette histoire, la transition entre deux époques littéraires, entre le romantisme exubérant de Spenser et le classicisme élégant de Dryden [1]. Son œuvre supprimée, il manquerait quelque chose à cette évolution fatale, et il n'est pas de livre dont on pourrait dire aussi justement

« que s'il n'existait pas, il faudrait l'inventer ».

Médiocrement pourvu des qualités proprement poétiques, Jonson diffère entièrement des poètes contemporains et même de ses successeurs immédiats, d'imagination si riche, si gracieuse, si passionnée ; penseur original et vigoureux écrivain, il rappelle au contraire ou plutôt il annonce déjà les maîtres de l'âge classique. Assurément la ressemblance est loin d'être absolue, car on n'échappe jamais tout à fait à l'influence de son temps. Le vieux Ben n'a pas le poli, le brillant de Dryden ou de Pope ; mais il a d'autres mérites, qui font largement compensation, plus de rudesse et de franchise, plus de souplesse aussi, bref quelque chose de plus fruste, de plus fort, de plus savoureux. Par là il se rattache au siècle d'Elisabeth, à sa littérature si spontanée ; mais en introduisant dans la poésie les sujets qu'il traita d'ordinaire, il inaugure ce qu'on peut appeler la poésie classique [2]. Evidemment d'autres avant lui avaient écrit en

1. J'insiste sur ce point qui me paraît très important. M. Félix E. Schelling, dans un très remarquable article intitulé : *Ben Jonson and the Classical School* (Publications of the Modern Language Association of America, vol. XIII) a le premier, je crois, montré quelle part revient à Jonson dans le grand mouvement qui conduisit la poésie anglaise du romantisme de Spenser au classicisme de Pope. Par l'emploi très fréquent du couplet rimé, la rareté relative de l'enjambement, la préférence marquée du poète pour la césure médiane, qui coupe le vers après la 5e ou 6e syllabe ; surtout par sa façon de composer, qui subordonne le détail à l'ensemble, par la construction souvent antithétique de la phrase ou de la proposition, il apparaît, dès le début même de sa carrière, comme un précurseur de l'école classique. C'est à lui que revient le rôle d'initiateur, dont on fait généralement honneur à Waller ou à Sandys ; et je suis très heureux de me rencontrer sur ce point avec M. Schelling. Je renvoie à son travail qui me paraît décisif et qui établit par des chiffres topiques et d'abondantes citations ce qui était chez moi surtout une impression littéraire. Mais ce caractère classique de la composition et du style de Jonson apparaît plutôt, suivant moi, dans les épigrammes et dans les « poèmes d'occasion », où l'auteur recherche davantage la brièveté, le trait, la formule « amie de la mémoire ». Dans les morceaux plus développés, Epîtres, Satires, etc., il s'abandonne plus librement à son sujet, il songe moins à condenser la forme.

2. Tout en acceptant pleinement la thèse de M. Schelling, j'estime que l'influence de Jonson sur ses contemporains immédiats se réduit à presque rien. Peut-être

vers héroïques des satires et des épîtres ; il faut rendre hommage à ses prédécesseurs, à Hall, à Marston, à Donne surtout, si peu lu même en ce temps-là et si merveilleux poète ; mais si Jonson eut le bonheur de traiter ces mêmes sujets avec plus de succès, sinon plus de talent, que son ami, il apporta surtout dans ses écrits un goût plus conforme aux tendances modernes. Il mit dans la poésie, je ne dis pas des pensées plus fines ou plus profondes, mais des pensées plus raisonnables, partant plus classiques. D'autre part, grand admirateur des anciens, il avait pris chez eux, sinon le goût de la concision, du moins l'amour de la clarté et des belles ordonnances. Enfin, par l'emploi à peu près constant du couplet rimé, il préparait l'avènement du mètre classique, qui devait faire au XVIIIe siècle l'étonnante fortune que l'on sait. Milton qui se trouve à cheval lui aussi sur les deux époques, l'a lu beaucoup sans le dire et lui doit plus qu'on ne pense. Dryden aussi le pratiqua, et on ne laisse pas de s'en apercevoir assez souvent. Par malheur son œuvre poétique, ou du moins la partie vraiment originale et forte de cette œuvre, n'est pas assez importante pour être très connue. Les épîtres et les satires de Jonson sont ignorées du plus grand nombre, et l'on ne se rend pas un compte exact de leur importance historique. S'il en avait composé seulement quatre ou cinq fois plus, le livre serait dans toutes les mains, et son auteur, isolé dans son temps, passerait à juste titre pour le premier précurseur du classicisme.

même le savant professeur a-t-il exagéré celle qu'il aurait eue sur Waller : il n'est pas sûr que la lecture des *Epigrammes* et des *Sous-Bois* ait décidé celui-ci à adopter le style et la versification classiques ; la réforme dut avoir des causes plus profondes, moins contingentes. Elle fut déterminée, selon moi, en réaction contre le romantisme effréné de l'école de Spenser, contre les débauches d'imagination et les sottises alambiquées qui ravissaient le public, contre le « mauvais goût » des Espagnols et des Italiens, par une recrudescence de l'élément intellectuel et raisonnable dans la poésie, de l'influence classique, latine ou française. Jonson, qui de son temps représente à peu près seul ces tendances, reste un isolé parmi sa génération et un précurseur plutôt qu'un modèle.

CHAPITRE XI

Conclusion.

« Ce n'est pas tout de tailler, disait l'autre ; il faut recoudre. » Après tant de longues analyses, il convient de tenter la synthèse, de rajuster, comme il n'eût pas manqué de dire, « les membres disjoints du poète ». De même que le peintre consciencieux, après avoir dessiné séparément les jambes et les bras, la tête et le tronc, les rassemble et les rejoint suivant la loi qui régit le mouvement des êtres vivants, nous allons essayer, en rapprochant ces jugements épars et fragmentaires, de dégager la loi qui explique son œuvre et les contrastes qu'on y peut trouver.

Le grand malheur qui pèse sur la réputation de Jonson est d'avoir été le contemporain de Shakespeare. Né, je ne dis pas cinquante ans plus tôt, mais cinquante ans plus tard, son œuvre n'aurait pas été sensiblement différente, et sa gloire eût été beaucoup plus grande. Il a eu la malechance de ne pas naître au bon moment et d'avoir eu quatre ans lorsque Shakespeare en avait douze. Mais sa plus grande faute, au regard de la postérité, fut de ne pas ressembler davantage à son grand rival. S'il s'était contenté d'être inférieur à Shakespeare, avec une supériorité marquée sur Heywood, sur Middleton et sur Webster, la postérité qui est méthodique et aime assigner à chacun son rang, l'aurait assis à la droite de l'auteur d'*Hamlet*, et la question eût été réglée pour l'éternité avec une autre citation latine : « *Magno sed proximus intervallo* ». Mais, volontairement ou non, il s'avisa d'être différent : de là vint tout le mal. La comparaison s'imposait : on en abusa. Dans un temps où ces exercices littéraires, importés de France, jouissaient d'une vogue fâcheuse, on prit l'habitude d'instituer entre l'un et l'autre des parallèles harmonieusement balancés. Le parallèle entre Shakespeare et Jonson, avant de devenir un sujet de dissertations scolaires, fut un lieu commun cher aux beaux esprits. Comme tous les grands hommes qui ont vécu à peu près

dans le même temps, Richelieu et Mazarin, Corneille et Racine, Turenne et Condé, Voltaire et Rousseau, Frédéric II et Napoléon, Lamartine et Victor Hugo, on s'exerça à dresser le bilan de leurs qualités et de leurs défauts, en les jugeant l'un par l'autre au lieu de les juger chacun en soi. Un pareil procédé était non seulement très injuste, mais très dangereux pour Jonson. Pour faire mieux ressortir l'opposition des deux tempéraments, on exagéra les différences [1], on insista sur les défauts de l'un en exaltant les mérites de l'autre ; on poussa à l'extrême, c'est-à-dire à la fausseté, les divergences esthétiques manifestées dans leurs œuvres : à force de mettre en balance le génie de l'un et le talent de l'autre, le naturel spontané de celui-ci et l'art laborieux de celui-là, on en vint à les considérer comme deux statues symboliques, fabriquées soigneusement par la Providence pour placer en vis-à-vis la facilité triomphante de l'artiste-né et l'application pénible de l'artisan médiocre. Pour compléter le parallélisme, on étendit aux deux caractères l'opposition des deux esprits, et on accrédita une mensongère légende où la malice envieuse du vieux Ben contrastait désagréablement avec la générosité, la cordialité du grand Will. Nous avons fait justice de ces allégations calomnieuses et essayé de rétablir, autant qu'il est possible, l'exacte vérité sur ce point. Il convient d'en faire autant pour leur antagonisme intellectuel, bien qu'ici, je l'avoue, il y ait moins d'écart entre l'opinion courante et la réalité des faits. « Shakespeare était capable de réfléchir et Jonson de voir », dit quelque part Leslie Stephen avec son spirituel bon sens [2] ; et il semble vraiment qu'à la longue on en était venu à douter, sinon de la première de ces deux propositions, du

1. Cf. Pope, *Preface to his Edition of Shakespeare* (1725). « I am inclined to think, this opinion (Shakespeare's want of learning) proceeded originally from the zeal of the Partizans of our Author and *Ben Johnson* ; as they endeavoured to exalt the one at the expence of the other. It is ever the nature of Parties to be in extremes ; and nothing is so probable as that because *Ben Johnson* had much the more learning, it was said on the one hand that *Shakespear* had none at all ; and because *Shakespear* had much the most wit and fancy, it was retorted on the other, that *Johnson* wanted both. Because *Shakespear* borrowed nothing, it was said that *Ben Johnson* borrowed every thing. Because *Johnson* did not write extempore, he was reproached with being a year about every piece ; and because *Shakespear* wrote with ease and rapidity, they cryed, he never once made a blot. Nay, the spirit of opposition ran so high, that whatever those of the one side objected to the other, was taken at the rebound, and turned into Praises ; as injudiciously as their antagonists before had made them objections. » Nichol Smith, *18th Century Essays*, p. 54.

2. *Hours in a Library*, III, p. 5 (Charlotte Brontë).

moins de la seconde. La comparaison établie entre ces deux illustres rivaux devait fatalement tourner à l'avantage de Shakespeare; mais les admirateurs de celui-ci n'ont pas su garder dans le triomphe la juste mesure. Les contemporains, lorsqu'ils les opposaient ainsi, les uns préférant l'auteur d'*Hamlet* et les autres celui de *Séjan*, n'y cherchaient pas malice : ils n'avaient pas le recul nécessaire pour juger sainement l'inégale stature de ces deux colosses. Pendant longtemps on les a crus de même taille : le XVIIIe siècle admirait dans Jonson des qualités françaises de jugement, de noblesse classique, une dextérité de métier dont il s'exagérait l'importance ; d'autre part, et quoi qu'on ait pu dire, les gens qui supportaient les adaptations de Tate et de Cibber, n'avaient pas pour Shakespeare le culte qu'il méritait. Mais lorsqu'au début du XIXe siècle, la révolution romantique éclata, qu'on éprouva le besoin de reviser les jugements surannés des générations antérieures, qu'une conception nouvelle et plus juste de la poésie remplaça les règles sacrosaintes, il y eut contre Jonson une réaction curieuse. Par un sentiment dévié de justice, on fit expier à Jonson l'injustice dont Shakespeare avait été si longtemps victime [1]. Inconsciemment, pour rétablir l'équilibre, on se prit à être injuste envers lui, à le ravaler au-dessous du rang qu'il méritait, comme si la glorification de l'un comportait forcément la diminution de l'autre. Pour avoir été mis trop souvent sur le même rang, sinon au dessus de Shakespeare, on eut tendance à le mettre au-dessous de Middleton, voire même de Dekker ; et vraiment, s'il n'avait pas mérité cet excès d'honneur, il ne méritait pas non plus cette indignité.

La distance est suffisante aujourd'hui pour qu'on puisse remettre chacun à sa vraie place : la critique peut exprimer sur l'un et sur l'autre une opinion impartiale, également éloignée de l'injustice classique et de l'injustice romantique. Mais son premier devoir sera de s'affranchir d'une habitude séculaire et inexpliquée, qui consiste à ne juger l'auteur du *Renard*, qu'en fonction, pour ainsi dire, de l'auteur d'*Hamlet*. Entre les deux œuvres et les deux esprits, il n'y a en somme que des différences. Au fond, bien qu'il ait écrit des comédies, Shakespeare est surtout un grand tragique ; et Jonson, bien qu'il ait écrit des tragédies, est uniquement un grand comique.

1. L'histoire comparée de la réputation de deux poètes, depuis leur vivant jusqu'à nos jours, constituerait l'étude la plus curieuse et la plus caractéristique sur l'évolution du goût public en Angleterre et à l'étranger. Mais pour être à peu près complète et suffisamment nuancée, elle réclamerait tout un volume.

La comparaison ne s'impose donc pas plus entre Shakespeare et Jonson qu'entre Shakespeare et Congreve, par exemple, ou Sheridan. On peut continuer à opposer la comédie shakespearienne et la comédie jonsonienne, qui procèdent d'une conception toute différente et qui s'éclairent par leur diversité même. Mais entre le génie de l'un et le talent de l'autre, il n'y a pas, comme disent les mathématiciens, de commune mesure. Dans ce parallélisme traditionnel, qui a tellement nui à Jonson et qui est devenu comme une habitude intellectuelle, il y a peut-être un peu de sa faute : on prétend qu'il se considérait comme l'égal au moins de son illustre camarade, et la postérité, en les réunissant dans une opposition stéréotypée, n'aurait fait que répondre en partie à son secret désir. Mais s'il eut jamais cette présomption, il l'a durement expiée depuis un siècle par les dénigrements dont l'accabla la réaction anticlassique. Le temps a calmé ces passions qui n'en sont pas moins violentes pour être purement intellectuelles ; et l'on peut exprimer aujourd'hui sur Jonson un jugement équitable et à peu près définitif. Mais pour être juste envers lui, il faut, je le répète, se défaire de la hantise shakespearienne, cesser d'opposer l'un à l'autre les deux écrivains, juger l'auteur de *l Alchimiste* comme si l'auteur de *la Tempête* n'avait pas vécu dans le même temps. Le parallèle entre Shakespeare et Jonson, obligatoire au XVIIIe siècle, paraîtrait ridicule aujourd hui : on voudra bien nous dispenser de le refaire.

Dans tout écrivain il y a un homme ; et depuis que Sainte-Beuve s'est avisé d'une idée si simple, l'étude des œuvres littéraires a doublé d'intérêt. Tous les hommes plus ou moins justement célèbres, dont on peut reconstituer la physionomie morale, grâce aux documents de toute sorte qui nous sont parvenus sur eux, constituent, comme on l'a dit, « une psychologie vivante », dont les lois ne sont pas près d'être découvertes, mais qui offre un sujet d'étude des plus attachants. Chacun de ces hommes, quel que soit son titre, solide ou précaire, au respect des générations, appartient à une des diverses familles d'esprit qui se partagent l humanité, et peut être considéré comme un type représentatif de sa catégorie mentale. Si l'on parvient à découvrir les raisons cachées de sa conduite en telle occurrence, à discerner les sources secrètes de ses sentiments ou de ses pensées ; si, par comparaison avec d'autres esprits assez

semblables ou très différents, on arrive à préciser quelques-unes des lois qui régissent apparemment le monde moral, le labeur de la critique n'aura pas été gaspillé en vain. Sans doute cette « histoire naturelle des esprits », qui sera une belle chose quand elle sera faite, en est encore à ses commencements : il faut beaucoup de temps pour amasser les documents nécessaires et plus de finesse encore pour les interpréter comme il convient. Malheureusement jusqu'à une certaine date que je placerais vers le milieu du XVII[e] siècle, ce sont les documents qui nous font défaut. Sur Jonson, par exemple, nous savons fort peu de chose, et ce que nous savons n'a pas grande portée. Nous pouvons reconstituer dans ses grandes lignes l'histoire extérieure de sa vie ; mais nous ne pouvons pas rétablir dans ses nuances l'histoire de sa personnalité morale. Il serait intéressant, puisqu'il ne paraît pas avoir été conduit par l'intérêt, de connaître les raisons qui ont pu amener sa double conversion, du protestantisme au catholicisme et du catholicisme au protestantisme. Une collection de lettres de lui, qui éclaireraient ces deux événements de sa vie intime, serait une trouvaille inappréciable ; mais il est très probable qu'elle n'existe pas. Disons, pour nous consoler, qu'au point de vue du caractère, Jonson ne semble pas avoir été un exemplaire d'humanité bien curieux. Il appartient à une période de civilisation assez rude encore, à un temps où les hommes étaient moins raffinés, moins sensibles qu'aujourd'hui et vivaient uniquement par le cerveau. Autant sa vie intellectuelle était active, autant sa vie sentimentale a été nulle. Ce n'était pas un pur esprit, mais c'était presque une pure intelligence. En tout cas, il ne constitue à aucun degré « un cas psychologique », puisqu'il fut essentiellement « normal », et que les anomalies seules nous éclairent sur le fonctionnement caché de la machine humaine.

Est-ce à dire que la personnalité de Jonson soit dénuée d'intérêt ? Evidemment non. On a vu par le livre de M. Lanson que la biographie de Boileau pouvait être rendue attachante, que la personne du grave satirique était sympathique et même pittoresque [1]. Or Jonson, c'est Boileau, né cinquante ans plus tôt et en Angleterre, un Boileau plus robuste et moins fin, plus artiste aussi et plus complet. Si les documents n'abondent pas sur son compte, nous avons ses œuvres pour nous révéler son caractère et son tour d'esprit. Même

1. G. Lanson, *Boileau* (Collection des grands écrivains). Hachette.

en élaguant un certain nombre d'anecdotes douteuses et d'assertions sans fondement, on arrive à connaître assez bien sa personne morale; et si elle n'est pas des plus curieuses, elle ne laisse pas d'être intéressante. Jonson est en effet un type essentiellement, éminemment anglais, bien plus anglais que la plupart des poètes, dont les chefs-d'œuvre font la gloire de son pays. La littérature anglaise compte peut-être un plus grand nombre de vrais poètes qu'aucune autre, mais presque tous semblent des étrangers dans la nation. Qu'y a-t-il de commun entre Shakespeare ou Sidney, entre Shelley ou Browning, et la race active, pratique et rude de ces merveilleux marchands ? Jonson, par ses qualités comme par ses défauts, est beaucoup plus anglais que son illustre rival : il semble représenter en littérature, mieux encore que son homonyme, la forte bourgeoisie qui fit l'Angleterre moderne. A coup sûr il y a de notables différences entre l'auteur du *Renard* et ces hommes d'affaires à l'esprit étroit. Jonson a eu la passion du savoir, le culte de la poésie, dont les autres se méfient plutôt ; en revanche ils furent volontiers puritains, et il détesta le puritanisme, ennemi du savoir et de la poésie. Mais si l'on regarde non plus les idées, mais le caractère, qui est le tuf, le sol, où elles prennent racine, c'est la même constitution, la même fibre morale. C'est le même goût du détail précis, des réalités concrètes, la même qualité d'humour maussade et rude [1], la même humeur violente et passionnée, aussi absolue dans ses affections que dans ses haines ; le même patriotisme injuste et borné, le même loyalisme monarchique et le même esprit d'ombrageuse indépendance, la même haine du mensonge et le même souci de sa dignité ; dans l'action enfin, la même volonté tenace, le même courage intrépide, qui iront, le cas échéant, jusqu'à l'héroïsme. Ces divers éléments moraux, que l'on retrouve en des proportions sensiblement égales dans la classe moyenne presque entière, et dont l'assemblage a fait la grandeur solide et la force de ce peuple libre, se rencontrent chez Jonson élargies et adoucies par une culture supérieure. On ne conçoit guère un littérateur méprisant la littérature et la poésie : Jonson n'est donc représentatif de ses compatriotes que dans certaines limites, autant qu'un simple écrivain, si grand soit-il, peut remplir l'idéal de ces hommes d'action. Mais on pourrait dire qu'il a

4. Carlyle. *On Heroes*. p. 35. « It is the grim humour of our own Ben Jonson, rare old Ben, runs in the blood of us, I fancy ; for one catches tones of it, under a still other shape, out of the American Backwoods. »

été le plus anglais de tous les écrivains de l'Angleterre. Au milieu des poètes contemporains, doués surtout d'imagination gracieuse ou passionnée, tous plus ou moins pénétrés d'italianisme, Jonson apparaît comme un isolé, précisément parce qu'il est le plus national. Soit qu'il ignorât l'italien, soit plutôt qu'il fût naturellement rebelle au charme de la poésie sentimentale et imaginative, transplantée par Wyatt et Surrey sous les brumes anglaises, il n'a subi à aucun degré l'influence dominatrice qu'elle exerçait alors sur tous les esprits. D'autre part, si bien qu'il sût le grec, il ne semble pas qu'il ait jamais pu s'assimiler réellement le génie hellénique, si fin, si subtilement artiste. La seule influence qu'il ait subie est celle du génie latin, à quoi il est à peu près impossible en somme, directement ou indirectement, qu'un homme cultivé se puisse soustraire. Bref, il représente à peu près, du moins dans la partie la plus personnelle et la plus vivante de son œuvre, ce que j'appellerais le génie anglais à l'état pur. Avec une moindre originalité, qui tient peut-être à son trop de savoir, les auteurs dont il se rapproche le plus, c'est Swift, c'est Defoe, c'est Fielding, c'est Smollett, c'est-à-dire les plus foncièrement autochtones. Il nous montre ce qu'aurait été la littérature anglaise, sans la poésie italienne, sans la prose française et sans le livre hébreu, qui sont les trois grandes influences qui en ont déterminé l'évolution [1]. Et si vaines que soient toutes les hypothèses, qui s'arrogent de corriger, de remodeler le passé, cela ne laisse pas d'être intéressant.

Il y a lieu de s'étonner qu'un écrivain si profondément national, reproduisant si fidèlement les caractères distinctifs de sa race, n'ait pas rencontré plus de succès auprès de ses contemporains. Le fait est qu'il a été beaucoup moins goûté, je ne dis pas que Shakespeare ou Spenser, mais que Fletcher ou Middleton par exemple, soit que le public ait instinctivement préféré des qualités différentes et, pour ainsi parler, complémentaires des siennes, soit pour d'autres

1. On pourrait soutenir que, sans la littérature française et la littérature italienne, la littérature anglaise serait toute différente. Les Anglais ont pris à l'Italie le goût de l'art et de la poésie, à la France le goût des idées et du style : Chaucer, Sidney, Shakespeare, Shelley et Keats, les deux Browning, Tennyson, Ruskin, n'auraient pas été ce qu'ils sont sans les vers de Pétrarque et la civilisation florentine, sans le ciel de Venise et les ruines de Rome ; Dryden, Pope et Cowper, Addison et Congreve, Fielding, Richardson et Sterne, Macaulay, Thackeray et Stuart Mill doivent infiniment au génie français, épris d'analyse et de clarté. Mais les influences étrangères, en s'amalgamant au génie propre de la race anglaise, ont donné des fruits savoureux.

raisons qu'il serait trop long d'énumérer toutes. La plus forte tient probablement au caractère même de son œuvre, où il y a beaucoup de talent littéraire plutôt que de vie. Cette œuvre est considérable, elle témoigne d'une application, d'un sérieux, d'une conscience qui sont très louables et même admirables, mais qui ne sauraient compenser, surtout aux yeux du grand public, des dons plus essentiels. Ses tragédies, scrupuleusement préparées, soigneusement écrites, manquent d'intérêt ; le désir de rivaliser avec les modèles anciens et la difficulté de se libérer des tendances innées de son tempérament, l'ont condamné à rester à mi-chemin entre la tragédie classique et le drame romantique, dans un genre hybride et ennuyeux, purement oratoire, aussi éloigné de l'artistique simplicité de Sophocle que de la vivante animation de Shakespeare. Ses masques qui sont peut-être la portion la plus originale de son œuvre, puisqu'on pourrait soutenir qu'il en fut l'inventeur, nous semblent intéressants surtout par comparaison : à part quelques exceptions heureuses, qu'on lira encore avec plaisir, ces livrets de ballet ne sont que des documents historiques, et les mieux venues de ces productions légères n'ajoutent pas grand'chose à sa gloire. Quant à ses poésies, elles sont de valeur très inégale : il n'avait pas le don lyrique, et tout ce qui a le caractère d'un chant est généralement médiocre ; par contre il excella dans les pièces plus longues, où il y avait des idées à développer, surtout des idées satiriques. Il aurait même été, s'il avait voulu, un satirique de tout premier ordre, tenant le milieu entre Horace et Juvénal, plus sincère que celui-ci, plus ardent que celui-là, bref très personnel ; mais il s'est contenté d'essayer son talent dans deux ou trois morceaux admirables et n'a pas daigné nous en donner d'autres. Restent ses comédies, et c'est par elles que Jonson vivra, car c'est là seulement qu'il a été vraiment supérieur. Encore faut-il en défalquer la moitié au moins, qui sont peu intéressantes et qu'on lit seulement à cause des autres. Nous n'avons pas à revenir sur les défauts et qualités de Jonson, que nous avons examinés plus haut : répétons seulement qu'il a été l'inventeur de la comédie moderne, le premier par la date des comiques européens. Je sais bien qu'en dehors de trois ou quatre chefs-d'œuvre incontestés, on ne les lit plus guère. Mais quels sont les auteurs de ce temps-là que tant d'affaires pressantes et tant de livres nouveaux laissent le loisir de connaître ? Il arrivera parfois peut-être que, dans une heure de désœuvrement, par un jour pluvieux, n'ayant à notre disposition qu'une

vieille bibliothèque, où les vénérables classiques dorment leur sommeil séculaire, la fantaisie viendra de feuilleter un de ces volumes basanés, au dos orné de naïves fleurettes. Mais si le choix nous est laissé, tous tant que nous sommes, nous prendrons plus volontiers Spenser ou Donne, Fletcher ou Webster. Tout le monde reconnaît que l'œuvre de Jonson est considérable, et par le volume, et par le mérite, et par l'importance ; mais il est de ces auteurs qu'on admire et qu'on ne lit pas. Même ceux dont la calomnie n'a pas aliéné les sympathies pour l'homme, gardent quelque méfiance et prévention contre l'auteur. C'est cette prévention qu'il faudrait dissiper, qu'il faut tout au moins tâcher d'expliquer.

Jonson, malgré ses habitudes de taverne et les allures bohèmes que nous lui prêtons volontiers, était un homme avant tout de grand jugement, de sage raison. Homme de tiers parti, de juste milieu, en littérature comme en politique et en religion, il a subi le sort des gens modérés qui est de ne contenter pleinement personne. Les contemporains, si délicieusement romantiques, le trouvaient apparemment trop féru de règles et d'un goût trop étroit ; les classiques, en revanche, devaient le trouver bien osé, bien vulgaire et d'un goût trop peu raffiné. Aujourd'hui ces querelles purement verbales ont cessé, nous avons compris que les grands romantiques étaient les classiques du siècle suivant, et que dans tout classique digne de ce nom, il y a toujours une parcelle de romantisme. Tout en rendant justice aux classiques proprement dits, dont l'influence restrictive est à certains moments nécessaire, nous préférons généralement les « romantiques », parce que le romantisme représente l'imagination, les dons naturels, le génie en un mot, et qu'en littérature, en art, c'est cela qui est essentiel. Jonson nous apparaît souvent, comme à ses contemporains, trop attaché à des règles formelles, trop froid et en même temps trop verbeux, moins captivé par son sujet qu'appliqué à le traiter correctement, bref plus soucieux de la forme que du fond, et néanmoins assez dénué d'originalité dans la forme. A ne considérer que ses comédies, qui sont la meilleure partie de son œuvre, on n'y trouvera ni la profondeur bouffonne d'Aristophane et de Molière, ni l'étourdissante gaieté de Fletcher et de Regnard, ni le comique robuste de Plaute et de Labiche, ni la finesse exquise de Térence et de Marivaux, ni l'esprit mordant de Congreve, de Sheridan ou de Beaumarchais. De même dans ses tragédies, on ne trouvera pas les traits de pénétrante observation d'un Racine, les phrases profon-

dément suggestives d'un Shakespeare, les vers vigoureux d'un Corneille, les tirades enflammées d'un Victor Hugo. Ce n'est pas à dire qu'il soit médiocre, mais il est moyen : il rappelle ces bons élèves, réguliers, bien doués, qui obtiennent toujours de bonnes places et ne sont jamais les premiers. Sauf à de rares intervalles, où il s'élève au-dessus de lui-même, il s'applique moins, semble-t-il, à mériter les éloges qu'à éviter les critiques. C'est pourquoi ses tragédies nous semblent ennuyeuses, et ses comédies, sauf quatre ou cinq, assez médiocres ; nous donnerions tout le *Séjan* pour une scène de Webster et trois de ses comédies les moins heureuses pour une de Fletcher. Et je sais bien que nous aurions tort ; mais à qui la faute ? L'admiration ne se commande pas, elle s'impose, et Jonson n'a pas su l'imposer par la supériorité de son génie. Il aurait mieux valu pour lui qu'il fût moins complet et plus personnel, qu'il eût moins de qualités, mais que l'une d'entre elles fût prédominante. Cet équilibre normal du cerveau, dont il nous offre un bel exemplaire, est au point de vue artistique une infériorité : au fond Howell avait raison de dire qu'il n'avait pas été « fou » assez souvent [1]. D'autre part, s'il paraît froid au plus grand nombre, Jonson ne plaira pas davantage aux délicats, aux « classiques », à ceux qui prisent avant tout la fine et élégante perfection d'une forme polie, travaillée, achevée. A ceux-là ses plaisanteries souvent paraîtront lourdes, ses intrigues laborieuses, son style trop puissant, lorsqu'il n'est point banal. A son talent robuste et un peu massif, ils préféreront l'élégance brillante de Congreve, comme les autres préfèrent à sa correction uniforme le génie inégal et charmant de Fletcher. Si bien que Jonson reste isolé entre les deux partis, dédaigné d'un côté, critiqué de l'autre, pour n'avoir pas voulu se ranger avec eux.

Telle est en effet la question que nous avons effleurée plusieurs

1. « Father Ben. *Nullum fit magnum ingenium sine mixtura dementiae* ; there's no great wit without some mixture of madness, so saith the philosopher, nor was he a fool who answered, *Nec parvum sine mixtura stultitiae* ; nor small wit without some allay of foolishness. Touching the first it is verified in you, for I find that you have been oftentimes mad ; you were mad when you writ your *Fox*, and madder when you writ your *Alchemist* ; you were mad when you writ your *Catiline*, and stark mad when you writ *Sejanus* : but when you writ your *Epigrams* and *the Magnetic Lady* you were not so mad. Insomuch that I perceive there be degrees of madness in you. Excuse me that I am so free with you. The madness I mean is that divine fury, that beating and heightening spirit which *Ovid* speaks of » Cité, G.-C., II, 391.

fois, et à laquelle il faut bien revenir en dernière analyse, car c'est elle qui constitue, à mon sens, l'intérêt primordial de cette longue étude. Jonson est-il un transfuge du romantisme, qui aurait abandonné son parti naturel par ambition personnelle ou par scrupule esthétique ? Est-il au contraire un « classique », né trop tôt et sous une latitude trop élevée pour que ses tendances natives puissent atteindre leur développement complet ? De ces deux explications, plus j'y réfléchis et moins la première me paraît admissible. L'orgueil de Jonson était immense, prodigieux, tant qu'on voudra ; mais son exagération même le préservait de tout calcul intéressé. Supposer qu'il aurait renoncé délibérément à ses préférences pour ne pas marcher dans les traces d'un autre, pour ne pas être « le second dans Rome », c'est admettre qu'il reconnaissait la supériorité de Shakespeare, et quoi qu'on puisse penser, je ne crois pas qu'il se l'avouât. Reste qu'il ait rencontré un beau jour son « chemin de Damas », qu'il ait compris la supériorité des anciens sur les modernes et que, dans la noble ambition de doter son pays d'une littérature éternelle, il ait voulu par son exemple incliner ses compatriotes vers un art plus régulier. Mais croit-on qu'il soit possible à un homme de changer sa tournure d'esprit naturelle, et de se donner délibérément telle ou telle qualité différente et même contraire à son tempérament inné ? Un homme peut changer d'idées, de sentiments sur toute chose, mais il ne saurait modifier sensiblement sa nature intellectuelle, la façon dont les pensées naissent et s'associent dans son cerveau. Celui-ci pense par images, celui-là par abstractions, et cet autre par réminiscences ; l'un est surtout sensible aux couleurs et aux sons, l'autre aux gestes et à la physionomie ou à l'aspect des pensées invisibles ; l'un déduit ses pensées logiquement, chez l'autre elles se juxtaposent suivant le hasard du moment ou des lois mystérieuses. Il y a là une conformation primordiale que l'énergie la plus opiniâtre ne peut pas changer : un déductif, quoi qu'il fasse, ne deviendra pas un intuitif, et la volonté ne transformera jamais un classique en romantique. La transformation contraire ne me paraît guère plus possible, bien que la logique s'apprenne. Rien d'ailleurs dans ses œuvres de jeunesse ne nous autorise à penser qu'il ait jamais possédé la fougue, l'humour primesautier, le sens artistique, l'imagination gracieuse ou tragique, qui caractérisent les meilleurs de ses rivaux. Les *Additions à Jeronymo* ont de la couleur, du pittoresque, un véritable cachet romantique ; mais il n'y a aucune raison sérieuse de penser qu'elles

soient de Jonson. Quant à ses deux premières comédies, *Every Man in his Humour* et *The Case is Altered* ; si l'on y trouve une certaine fraîcheur juvénile, il serait exagéré de prétendre découvrir le moindre romantisme dans ces deux imitations plus ou moins libres du robuste Plaute. En somme, l'hypothèse du romantique pénitent ne répond à rien de solide [1], celle du classique dépaysé paraît plus conforme à la vérité.

Il convient avant tout de donner une définition du mot, qu'on risque d'employer dans des sens différents. Je le prends ici dans son acception la plus restreinte, mais sans aucun esprit de dénigrement. Par « classique », j'entends celui qui dans l'œuvre d'art attache une importance capitale à la composition, au style, à la ligne générale, au dessin en un mot, plutôt qu'à la couleur, au pittoresque, à la nouveauté du détail. Il préférera une forme harmonieuse, impeccable, mais un peu froide, aux contrastes heurtés, aux disparates vivantes de l'œuvre romantique. L'idéal de l'un est la beauté, la perfection, celui de l'autre est l'émotion, la vie. La littérature des Grecs et leur statuaire expriment admirablement l'une de ces tendances ; les littératures et les arts des peuples modernes, leur peinture notamment, vont à l'opposé : le drame de Shakespeare et la tragédie de Racine symbolisent assez bien ces deux conceptions divergentes, en donnant à l'une et à l'autre son expression la plus complète et la plus parfaite. L'art classique, plus appliqué, plus fin, a fleuri surtout dans les pays de clair soleil et de contours nets ; l'art romantique, plus spontané, moins raffiné, s'est développé surtout dans les pays brumeux Jonson cependant a eu certaines parties au moins du classique : élevé à l'école des anciens par des maîtres comme Camden, qui ont dû marquer son cerveau d'une forte empreinte, il a compris mieux que beaucoup de ses compatriotes certains caractères au moins de l'art antique. Peu sensible à la belle et sobre nudité du génie hellénique, il a puisé dans l'étude et la pratique des Latins le goût de la concision, de la composition, des belles ordonnances. N'exagérons pas d'ailleurs l'influence de l'éducation, qui n'aurait pu modifier totalement ses dispositions naturelles : s'il a su résister à la séduction des poètes italiens, qui s'est exercée si fortement sur ses contemporains, s'il a préféré à leur grâce raffinée et parfois subtile la vigueur un peu

1. J'ai indiqué plus haut, page 555, dans quelle mesure on peut parler — par hypothèse — du romantisme de Jonson, romantisme virtuel, latent, inconscient plutôt que combattu.

lourde des écrivains latins, il y avait là une conformation d'esprit particulière. Plus intelligent que sensible, ayant moins d'imagination que de jugement, il était fait pour réussir plutôt dans l'histoire, l'érudition ou la philosophie que dans la littérature. Son tort ou son malheur, car la pauvreté a été pour beaucoup dans son choix, fut de vouloir écrire en vers. Il aurait pu être grand historien, grand moraliste ; il aurait pu être le premier en date des prosateurs anglais modernes ; mais il a voulu être poète, et il le fut souvent malgré Minerve. Il faut bien convenir aussi que le hasard ne lui a pas été favorable ; il n'est pas né au bon moment, il était d'un siècle en avance. Paraissant en plein mouvement romantique, il s'est trouvé isolé, sans un public pour goûter son œuvre et pour l'engager à se développer dans cette direction. Né cent ans plus tard, au temps de l'influence française, il aurait été le rival de Dryden et de Pope, plus vigoureux que celui-ci, mieux doué que celui-là. On peut dire de lui, en modifiant légèrement le mot du poète :

Il est venu trop tôt dans le monde, ou trop vieux.

Mais il s'est trompé de nation plutôt que de siècle ; il aurait dû naître en France au XVII[e] siècle, c'est là seulement que son classicisme virtuel aurait pu se réaliser pleinement Nous avons montré plus haut que le génie anglais était réfractaire à l'influence classique : il y a chez eux un tempérament réaliste, qui n'est pas absolument contraire à la définition de l'esprit classique, mais qui n'y rentre pas non plus très bien ; il y a surtout une manière de concevoir les idées et de les associer, qui est tout à l'opposé de cette forme d'esprit. Les Anglais qui pensent par images et raisonnent par masses, qui ont plus le sens de la vie que celui de l'ordre, ignorent l'art de composer, qui est l'essence même de l'art classique. Leurs classiques mêmes n'échappent pas à la règle, et Jonson pas plus que les autres. Ses comédies, malgré qu'il y tâche, sont souvent gauchement construites ; ses tragédies n'ont pas cette unité de ton qui fait le charme délicat de celles de Racine ; quant à ses vers, robustes et rudes, ils sont loin d'avoir cette élégance polie, cette perfection brillante, qui nous ravit dans l'œuvre de Pope. Jonson n'a été qu'un demi-classique : il était trop anglais de caractère pour ne pas l'être aussi d'esprit. Ses velléités de classicisme, gênées par son tempérament, contrecarrées par le goût public, se sont arrêtées à mi-chemin.

Faut-il le regretter ? Devons-nous souhaiter que Jonson ait rencontré un milieu plus favorable, qui lui ait permis de se développer conformément à son idéal, ou plutôt qu'il ait été doué d'un talent moins contraire à cet idéal de mesure et de finesse ? Ces vains regrets me paraissent doublement superflus. Jonson n'aurait pu devenir un vrai classique qu'en perdant ses qualités propres, et nous n'aurions rien gagné au change. S'il n'avait pas eu ce fond de robustesse anglaise, cette audace véhémente, cette virulence rude, qui caractérisent ses meilleures comédies, nous n'aurions pas *le Renard*, ni *l'Alchimiste*, ni *Bartholomew Fair*, et ce que nous aurions ne compenserait pas la perte de ces œuvres d'une âpre saveur. Ce qu'il a fait de mieux, ce qui subsistera de son œuvre inégale, il le doit précisément à ce qu'il y avait de national, de romantique, si l'on veut, dans la composition de son talent. Le reste est intéressant surtout parce qu'il nous montre les efforts malheureux de son classicisme pour se dépêtrer de l'influence atavique, et vérifie une fois de plus cette antinomie qu'on a notée entre l'esprit latin et ce que j'appellerais l'âme saxonne Le caractère légèrement hybride de cette œuvre, d'un classicisme plus audacieux, plus vigoureux que le nôtre, n'est d'ailleurs pas pour nous déplaire : il nous repose également de la froideur des mauvais classiques et de l'outrance des pires romantiques : il perd seulement à être comparé avec les grands maîtres, avec un Racine ou un Shakespeare. Jonson en somme n'est pas un auteur du premier rang, malgré sa forte intelligence, sa prodigieuse érudition, sa grande application, ses dons réels d'observateur et d'écrivain. Personne n'a jamais eu peut-être plus de talent, mais il aurait gagné à troquer tous ces dons acquis contre un peu de cette originalité qui abonde chez ses compatriotes et qui constitue, à quelque degré que ce soit, le génie [1]. On relira toujours *Gulliver* et *Joseph Andrews* ; je ne suis pas

1. Il est d'autre part très injuste de dire avec Hume : « A servile copyist of the Ancients, J. translated into bad English the beautiful passages of the Greek and Roman authors. » ou avec Headley : « Were the Ancients to reclaim their property, J. would not have a rag to cover his nakedness » Si les *Additions* ne sont pas de lui, si les *Elegies* d'amour doivent être rendues à Donne, si l'on trouve dans toute son œuvre, notamment dans ses poésies lyriques, trop de souvenirs et d'imitations, il y a néanmoins chez lui une sorte d'originalité très diverse, sinon très puissante, dont j'ai tâché de déterminer les limites, entre l'âpreté caustique, l'observation juste de ses meilleures comédies, la fantaisie pittoresque de plusieurs masques, la sincérité profonde des poèmes satiriques, la grâce un peu appliquée de quelques chansons... et la crudité répugnante de certains morceaux.

bien sûr qu'on lise toujours *le Renard* et *l'Alchimiste*. On aura tort sans doute, et la haine du vice, notamment de l'hypocrisie, qui anime ces nobles pièces, s'exprime avec une sincérité si forte qu'elle équivaut presque au génie. Mais ces œuvres d'une âpre gaieté, composées dans l'effort et non dans la joie, à coups de volonté pour ainsi parler, il semble toujours que n'importe qui aurait pu les écrire, avec une grande culture et une énergique application. Dans le temps plus ou moins éloigné, où la fonction littéraire sera dévolue presque uniquement à la femme, où l'homme, absorbé par d'autres besognes, n'aura plus le temps de lire que des morceaux choisis de la littérature universelle, il n'est pas certain que Jonson ait sa place dans un recueil de ce genre. On n'y admettra probablement que les auteurs qui auront apporté dans le concert de l'humanité une note personnelle ; et l'on peut soutenir que Jonson n'est pas de ceux-là. Il y a pourtant dans son œuvre une certaine part d'originalité que nous avons essayé de définir et qu'il ne faut pas déprécier ; il y a surtout une puissance d'honnêteté qu'on ne peut s'empêcher d'admirer. L'homme et l'écrivain ont eu des défauts, non pas de ces « heureux défauts » pour lesquels le monde est très volontiers indulgent ; mais à vivre longtemps dans l'intimité de son œuvre et de sa personne, notre estime de l'une et de l'autre n'ont fait que s'accroître. On peut admirer en lui

« l'accord d'un beau talent et d'un beau caractère »,

d'un talent vigoureux et probe, d'une conscience noble et droite. Il a dit que « de tous les noms, c'est celui d'honnête qu'il aimait le plus ». La postérité, à qui il a si souvent songé, doit lui décerner au moins ce titre, en donnant au mot toute la force et toute la noblesse de sens qu'il peut contenir.



APPENDICES

APPENDICE A

Les deux versions d' « Every Man in his Humour ».

On sait que nous avons deux versions d'*Every Man in his Humour*, celle du quarto de 1601, celle du folio de 1616. Il y a entre l'une et l'autre de sensibles divergences, comme on pourra s'en convaincre en comparant le texte ordinaire qui est celui du folio, avec celui du quarto, publié pour la première fois en entier par M. Carl Grabau, dans le *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft* (vol. XXXVIII, 1902), republié depuis par MM. W. Bang et W. Greg, dans les *Materialien zur Kunde*, etc. (vol. X, 1905). Entre la première représentation de sa comédie en 1598 et l'édition définitive qu'il a donnée de ses œuvres en 1616, Jonson a soumis sa pièce à un travail de correction très minutieux, à tel point qu'il n'est pas une page où l'on ne rencontre plusieurs changements, quelques-uns très considérables. Il y a intérêt à étudier ces différences entre les deux textes et à rechercher les raisons qui ont pu dicter à Jonson ces diverses modifications. Il y aurait également intérêt à savoir la date où il remit sa comédie sur le métier pour la remanier si profondément. Ces deux points, que nous essaierons d'élucider, sont d'une grande importance pour connaître l'évolution du talent de Jonson.

*
* *

La première question, simplement effleurée par M. Adolf Buff dans les *Englische Studien* (1877, I, 181 sqq.), a été étudiée, en partie du moins, par M. C Grabau dans le consciencieux travail qui suit sa réimpression du quarto. Nous prenons la liberté d'y renvoyer le lecteur ; nous nous contentons de le résumer, en y ajoutant quelques remarques personnelles.

Laissons de côté les remaniements qui portent uniquement sur des détails extérieurs. Le numérotage des actes et des scènes a été quelque peu modifié, de façon à équilibrer la durée de chacun, à raccourcir le premier, à allonger le quatrième, de manière aussi à laisser le cinquième au seul dénouement. Mais tout ceci n'a pas grande importance. En revanche le changement du lieu de l'action est le point capital, qui différencie les deux versions de la comédie. Dans la première elle se passe dans un vague décor florentin ; dans la seconde,

elle se déroule parmi les différents quartiers de Londres, pleins d'associations familières. On imagine aisément toutes les conséquences d'une modification aussi essentielle ; pour le moment, contentons-nous de signaler les changements de noms qu'elle entraîne. Tous nos personnages italiens, Lorenzo di Pazzi, Prospero, Thorello, ont pris des noms anglais : Knowell, Wellbred, Kitely. Stephano, Mattheo, Giuliano s'appellent maintenant Stephen, Matthew, Downright Seuls Cob, le porteur d'eau, et Tib, sa digne épouse, ont conservé leur désignation primitive, qui n'eut jamais rien d'italien. Sauf ce dépaysement de l'action, qui n'a pas dû donner grand mal à l'auteur, il n'y a rien eu de changé dans l'intrigue. Je ne veux mentionner que pour mémoire un petit bout de scène, dix lignes en tout, qui ont été supprimées dans le folio, comme n'étant pas indispensables (pp. 63-50 : le premier chiffre est celui du quarto, éd. Grabau, le second celui du folio, éd. Giff-Cunn). Les remaniements les plus importants, ceux du cinquième acte, ne touchent pas à l'intrigue et n'en modifient pas l'évolution.

Si l'auteur s'était contenté de ces changements tout extérieurs, ce travail de remaniement ne lui aurait guère coûté plus de quelques heures. Mais la pièce a été l'objet d'une revision minutieuse et il y a d'innombrables corrections de détail, qui sont autrement intéressantes et que nous allons maintenant examiner.

Le trait le plus frappant, celui qui saute aux yeux d'abord, c'est que tous les jurons, très abondants dans le quarto, ont été supprimés ou atténués dans le folio. Les *O God* et les *By Jesu* ont été remplacés par des exclamations plus orthodoxes : *O Manners !* ou *By Heaven !* Ailleurs l'assertion païenne : *By Jupiter !* a remplacé le condamnable *By Jesu !* On peut dire en somme que le nom de Dieu, du moins sous sa forme complète, a disparu dans le folio. Jonson pousse même le scrupule jusqu'à amputer les formules de politesse : il écrit : *Save you* pour *God save you*[1]. Quant au nom du Christ, il a été rayé partout. D'autres corrections ont des raisons moins apparentes : Bobadil jure « par le pied de Pharaon », au lieu de jurer « sur la vie » de ce monarque ; il invoque « Saint George », au lieu de « Phaéton ». Mais si le changement de décor explique à la rigueur ce dernier changement, qui nous expliquera le premier ? Qui nous dira pourquoi le jeune Knowell ne veut plus jurer « par Saint Mark », tandis que l'autre continue à jurer « par Saint George » ? Qui nous dira surtout pourquoi *'slid*, *'sdeins*, ont remplacé *'sblood*, *'swounds*, et *'sbread ?* Quelle est la différence, au point de vue du sacrilège, entre ces cinq exclamations ? Il semble en réalité que Jonson ait fait la gageure de ne laisser subsister en sa place aucun des jurons de la version première ; il paraît en plusieurs endroits moins soucieux d'adoucir que de changer son texte. Il substitue : *By Heaven !* à *By Jesu !* mais il remplacera ce même *By Heaven!* par *By the bright Sun!*

1. Il va jusqu'à changer : « *Servant to God Mars* » en « *Servant to the Drum* »

Une modification aussi complète a été évidemment voulue, et nous aurons à en chercher les causes ; disons pour le moment qu'il n'y a peut-être pas un seul juron du quarto qui subsiste dans le folio ; presque partout ils ont été changés, presque toujours ils ont été atténués.

Mais les serments et les exclamations ne sont pas les seuls détails sur quoi portent les corrections. A chaque instant nous relevons entre les deux textes de légères différences, un mot ajouté, retranché ou modifié, sans que nous puissions toujours découvrir la cause de ces changements méticuleux. Tout compte fait, le texte du folio est meilleur que celui du quarto. Le style est plus serré, plus fort ; le mot plus juste, l'expression plus vive et plus dramatique. Ce ne sont que des nuances, mais l'avantage reste presque toujours au second.

En dehors de ces corrections de pure forme, il y en a d'autres qui touchent au fond et qui sont plus intéressantes. Plusieurs phrases du quarto ont été retranchées dans le folio : surtout il y a eu beaucoup d'additions, et presque toutes ces modifications marquent un progrès. Les plaisanteries supprimées manquaient de sel ; et celles qu'on a ajoutées sont généralement heureuses. Quelques traits nouveaux contribuent à préciser la psychologie des personnages, par exemple la phrase de Bobadil sur « le bouquet de radis », qui nous montre la frugalité de ce moderne parasite, ou l'histoire de Cash, racontée par Kitely, qui nous réconcilie avec ce brave homme, dont le seul défaut est d'être jaloux. Les propos chagrins de Downright se sont agrémentés dans le folio de quelques « proverbes rouillés » (*rusty proverbs*, qui donnent encore plus de couleur à la physionomie du gros rustaud Ainsi des autres [2]. Mais les changements de ce genre ont en général pour objet de donner au dialogue une allure plus vive et constituent par conséquent une amélioration véritable au point de vue dramatique. Que l'on compare par exemple ces deux passages correspondants, pris à peu près au hasard, et l'on verra quelle est la supériorité du folio.

Quarto : *Page 9.*

Stephano. — What, I hope he laughs not at me ; and he doe...

Lorenzo Jun. — Here is a style indeed... etc. (*reads a letter*)

Stephano. — Oh, now I see who he laughed at : he laughed at some body in that letter. By this good light, an he had laughed at me, I would have told mine uncle.

Lorenzo Jun. — Cousin Stephano : good morrow, good cousin, how fare you ?

Stephano. — The better for your asking, I will assure you, etc...

2. Beaucoup de citations latines ont été supprimées dans le folio ; elles sont assez nombreuses dans le quarto, notamment dans le rôle du Juge.

Folio : *Page 9.*

STEPHANO. — 'Slid, I hope he laughs not at me ; an he do. .

E. KNOWELL. — Here was a letter indeed, etc (*Reads it*).

STEPHANO. — Oh, now I see who he laughed at : he laughed at somebody in that letter By this good light, an he had laughed at me...

E. KNOWELL. — How now, Cousin Stephen, melancholy ?

STEPHANO. — Yes, a little : I thought you had laughed at me, cousin.

E. KNOWELL. — Why, what an I had, coz ? what would you have done ?

STEPHANO. — By this light, I would have told mine uncle.

E. KNOWELL. — Nay, if you would have told your uncle, I did laugh at you, coz.

STEPHANO. — Did you, indeed ?

E. KNOWELL. — Yes, indeed.

STEPHANO. – Why then...

E. KNOWELL. — What then ?

STEPHANO. — I am satisfied ; it is sufficient.

Reste à signaler un certain nombre de passages où le texte primitif a été non seulement remanié, mais complètement modifié au point qu'il n'en subsiste absolument rien. La lettre de Prospero au jeune Lorenzo, dans le quarto, a été raccourcie d'un tiers environ dans le folio, mais elle est aussi tout autre d'allure (6-6). La lettre du quarto était trop longue et remplie de plaisanteries inutiles, qui n'étaient pas toujours des plus heureuses. Mais d autre part elle ne contenait rien qui justifiât l'indignation du vieux Knowell : on y trouvait même à l'égard de ce respectable vieillard un compliment très élogieux, qui était plutôt fait pour le désarmer. Jonson a eu raison de le supprimer et de mettre à la place la phrase sur « les abricots », qui devait tant exciter sa colère. En somme l'épître de Wellbred, plus courte, plus simple, plus directe, était aussi beaucoup mieux en situation, et on ne peut que louer l'auteur de l'avoir compris.

Entre les deux monologues du vieillard au second acte (23-24 et 21-22), la différence est plus marquée encore. Cette fois c'est le texte du folio qui est le plus développé : le discours du bonhomme a doublé de longueur, mais les idées sont également changées. Le vieux Lorenzo s'attachait à montrer, sans qu'on sût pourquoi, que « la raison doit gouverner nos affections » ; et il prouvait sa thèse à grand renfort de comparaisons. Le bonhomme Knowell, *laudator temporis acti* par définition, nous fait une grande tirade, inspirée de Juvénal et de Quintilien, pour déplorer les mœurs nouvelles, l'éducation relâchée des enfants d'aujourd'hui et la néfaste influence des exemples paternels. Ici encore l'avantage reste au folio. Sans doute on peut trouver que ce bon latiniste rabâche avec prolixité, mais probablement Jonson l'a fait exprès ; ensuite sa diatribe, si longue soit-elle, est moins ennuyeuse que l'autre. Au lieu d'idées banales et d'un style abstrait, nous avons ici des images concrètes, qui piquent davantage la curiosité et empêchent l'attention de s'endormir. Bref, ici encore, il y a progrès.

Je n'ai pas reproduit, faute de place, les textes successifs de ces deux morceaux. Les changements introduits dans le cinquième acte sont encore plus considérables. Les sept dernières pages du quarto ont été bouleversées de fond en comble 70-7 et 56-9), et dans la version définitive il ne reste rien, pour ainsi dire, de la rédaction première. L'action se développe sur le même plan, les idées exprimées sont les mêmes, mais le caractère du style et le ton de l'ensemble est tout différent. Tout d'abord il faut noter la disparition de certains passages inutiles, tels que la réconciliation finale des divers personnages, Kitely et sa femme, Knowell et son fils, Wellbred et son beau-frère. Jonson a senti que toutes ces répliques faisaient longueur et les a résolument supprimées. En revanche, il a intercalé vers la fin quelques phrases où Cob et Tib se pardonnent leurs mutuelles offenses ; et ceci montre que le dessein du poète n'était pas uniquement de raccourcir son dernier acte, mais aussi d'en modifier le ton général. Le cinquième acte du quarto est non seulement plus long, mais plus grave, plus « romantique » aussi que celui du folio. On y trouve un bel éloge de la poésie que Jonson a sacrifié, non sans regret, j'imagine, à des considérations théoriques. Justice Clément, avec sa rondeur joviale, résume en deux lignes la pensée du jeune Lorenzo, et l'on passe à d'autres affaires Pour les mêmes raisons, il a réduit de moitié les citations plus ou moins ridicules que l'auteur du quarto mettait dans la bouche de ses personnages. Enfin il a coupé en plusieurs morceaux le très long récit que Brainworm fait de ses exploits, et l'a rendu ainsi plus vrai, plus naturel. En résumé, ici encore, malgré la suppression d'un très beau morceau de poésie, il faut féliciter le poète des changements qu'il a fait subir à sa pièce, et qui rendent cette scène de dénouement plus vive et plus vraie. La première version est assez lente et un peu guindée : la seconde est moins poétique, mais plus conforme à l'idéal de la comédie et s'harmonise mieux au reste de l'œuvre.

*
* *

Avant de rechercher vers quel moment Jonson s'est occupé de reviser sa comédie, il importe d'établir si le quarto de 1601 a été publié par lui. C'est une question controversée et difficile à résoudre.

On a vu plus haut l'hypothèse de Gifford au sujet d'*Every Man in his Humour :* suivant lui, la pièce avait été jouée d'abord par la troupe d'Henslowe en 1596 (1597), et transférée par l'auteur à la compagnie du lord Chamberlain, lorsque le meurtre de Gabriel Spencer l'eut brouillé avec son ancien directeur. Le quarto ne serait autre chose que la comédie primitive, la copie du souffleur d'Henslowe, que celui-ci aurait publié de son chef pour faire pièce à Jonson et à la troupe rivale. Le texte du folio serait, au contraire, celui de la comédie apportée par Jonson à la troupe de Shakespeare, après qu'il

l'eut suffisamment modifiée pour prétendre que c'était une autre. M. Adolf Buff (*loc. cit.*) accepte cette théorie singulière, en remarquant que le quarto est très défectueux (« very carelessly got up, full of misprints and omissions ;... altogether of an inferior character »). Le quarto de 1601 n'est pas si incorrect qu'on veut bien le dire : inférieur sans doute au folio, qui est pour ce temps-là une merveille d'exactitude, il ne me paraît pas sensiblement différent des autres pièces du temps, et même des autres quartos de Jonson. Mais il y a contre la thèse de Gifford bien d'autres arguments à invoquer: on les trouvera tout au long dans l'article de Brinsley Nicholson mentionné plus haut (*Antiquary*, VI. 15-19). Je me borne ici à les résumer.

Il est généralement admis aujourd'hui que la pièce de Jonson a été jouée pour la première fois en 1598 par la troupe du lord Chamberlain et que la *Comédie des Humeurs*, qu'Henslowe note comme ayant été jouée onze fois entre le 11 mai et le 14 juillet 1597 (Malone, *Hist. Account*, 299), était très probablement la comédie de Chapman, *A Humourous Day's Mirth* (Cf. Fleay, *Biog. Chron.*, I, 55). On ne voit pas d'ailleurs pourquoi Henslowe, irrité contre Jonson qui lui avait tué un de ses acteurs et qui l'avait quitté pour une autre troupe, aurait attendu trois années, de 1598 à 1601, pour lui jouer le tour de publier sa pièce. La supposition est d'autant moins probable que leur brouille dura en somme assez peu de temps, que dès le mois d'août 1599 Jonson avait recommencé à travailler pour la troupe du lord Admiral, et qu'en 1601 précisément il écrivait les fameuses « additions » à *Jeronymo* pour ledit Henslowe. On ne voit pas non plus pourquoi il aurait publié la pièce avec cette assertion mensongère : « *As it hath been sundry times publicly acted by the Lord Chamberlain's Servants* ». S'il avait eu le manuscrit primitif en sa possession il est probable qu'au lieu de publier la pièce, il se serait contenté de la faire jouer, ce qui rapportait davantage, comme étant « la version véritable et originale ». Or il n'est plus question des « *Umers* » dans son registre après le 14 novembre 1597. Gifford fait également état de ce fait que le nom de l'auteur est orthographié : *Johnson* dans le titre du quarto : mais on sait que cet argument n'a pas la moindre valeur. (Voir plus haut, page 5.)

De ces arguments et de quelques autres, que nous allons discuter, B. Nicholson tire plusieurs conclusions auxquelles je ne puis m'associer entièrement. Il semble évident que le texte du quarto est celui de la comédie, telle qu'elle fut jouée à son apparition en 1598 ; mais je ne suis pas aussi sûr que l'édition de 1601 ait été publiée par Jonson lui-même. B. Nicholson invoque contre Gifford un fait curieux, à savoir que le quarto d'*Every Man in his Humour* porte la même épigraphe que le quarto de *Cynthia's Revels*, qui parut dans la même année 1601 ; et voici en abrégé son argumentation. De deux choses l'une : ou bien Jonson avait mis cette épigraphe sur le manuscrit du souffleur, ce qui est peu vraisemblable, ou bien l'ignorant Henslowe aurait été chercher dans tout le champ de la littérature latine préci-

sément la citation que Jonson allait mettre quelques mois plus tard en tête de sa nouvelle comédie, ce qui est absurde. Le raisonnement est plus spécieux que convaincant. Qui nous dit, en effet, que le quarto de *Cynthia's Revels* n'a pas paru avant celui d'*Every Man in his Humour ?* Voici, en effet, selon moi, ce qui dut se passer pour la publication des premières comédies de Jonson. On sait qu'il publia d'abord *Every Man out of his Humour* ; la pièce fut inscrite au S. R. le 8 avril 1600 et publiée la même année, probablement peu de temps après. Jonson avait-il gardé la propriété de sa pièce ? Avait-il le droit de la publier ? Nous n'en savons rien ; mais quelques mois plus tard, au début d'août, nous trouvons au S. R. quatre pièces du Globe, *As you Like it*, *Henry the 5 th*, *Every Man in his Humour* et *Much Ado about Nothing*, « entrées » pour la compagnie du lord Chamberlain. Le feuillet porte la mention « *to be staied* », ce qui indiquerait peut-être une tentative de Jonson pour empêcher cette appropriation de sa pièce par les acteurs ; mais sans doute il en avait aliéné la propriété, et sa réclamation ne fut pas admise. Telle est du moins l'explication de M. Fleay (*Biog. Chron*, I, 358), et je n'hésite pas à m'y ranger. C'est un point qui me paraît d'ailleurs capital pour l'histoire des rapports de Jonson avec Shakespeare et la troupe du Globe : ces questions de propriété artistique pourraient bien avoir été la cause déterminante des démêlés entre les deux poètes. Quoi qu'il en soit, Jonson, à la fin de 1600 ou au commencement de 1601, a fait jouer *Cynthia's Revels* aux *Chapel Boys ;* elle est inscrite au S. R. à la date du 23 mai 1601 et fut publiée par Jonson évidemment, dans le courant de la même année, avec l'épigraphe citée plus haut : « *Quod non dant proceres dabit Histrio. Non tamen invideas vati quem pulpita pascunt* ». Mais dans l'intervalle l'autre comédie, *Every Man in his Humour*, avait-elle été publiée? Rien ne le prouve. Si les détenteurs de la pièce, c'est-à-dire les comédiens du Globe, avaient attendu huit mois pour profiter du droit qui leur avait été reconnu (l'année 1601 ne commençait officiellement qu'au 25 mars), pourquoi n'auraient-ils pas attendu quelques mois de plus ? Ne peut-on supposer qu'ils attendirenr jusqu'à la publication de *Cynthia's Revels*[1] et qu'ils s'amusèrent alors, pour narguer l'auteur, à publier sa comédie chez le même éditeu (W. Burre), avec le titre exactement pareil et la même épigraphe? (Jonson, qui change continuellement d'éditeur, ne reviendra à W. Burre qu'en 1611, avec *Catilina*.) Je ne vois pas d'autre explication plausible à la présence quasi-simultanée de ces deux vers en tête de deux comédies de Jonson ; et loin d'être, comme le veut Nicholson, une raison d'attribuer à Jonson lui-même la publication du quarto, j'y vois plutôt un argument contre cette hypothèse. Jonson avait une connaissance trop étendue de la littérature latine pour employer deux fois la même citation : cette répétition s'explique admirablement au

1. Peut-être même jusqu'au *Poetaster* qui les irrita (Histrio)

contraire s'il y a là une allusion ironique de la part des auteurs de la publication.

Quoi qu'il en soit, que Jonson ait publié son œuvre lui-même, ou qu'elle ait été publiée par d'autres que lui, il convient de rechercher maintenant à quel moment la revision a dû être faite. Cette fois nous allons prendre parti pour B. Nicholson contre M. Fleay. Le premier, dans un autre article de l'*Antiquary* (VI, 106-110), prouve par des arguments très concluants que la revision date de 1605 et ne saurait dans tous les cas être antérieure. Le second soutient, au contraire, que la pièce a été remaniée vers le mois d'avril 1601, c'est-à-dire vers le moment où le quarto fut publié par les acteurs du Globe (*Biog. Chron* , I, 358). Un examen attentif du folio nous montrera quel est celui des deux qui a raison.

Si l'on compare, en effet, les deux versions de la comédie, on notera dans les additions du folio certaines allusions à des événements historiques, qui portent, pour ainsi parler, leur date avec elles. En transportant la scène de Florence à Londres, Jonson a pu du même coup introduire dans sa pièce quelques plaisanteries locales ou nationales, qui auraient été déplacées dans le texte primitif. Il n'a pu résister au plaisir d'y glisser quelques traits satiriques à l'adresse de ses compatriotes, bourgeois ou gouvernants, et quelques-uns de ces passages vont nous servir à préciser le moment où Jonson a dû entreprendre ce travail de correction et de remaniement. Sans doute nous n'arriverons pas toujours à mettre une date en regard d un nom ou d'un fait, mais comme ce travail a dû être fait d'ensemble et non pas à bâtons rompus, une seule allusion suffira à nous fixer, si elle est bien évidente.

Ecartons d'abord certaines allusions qui ne donnent rien : le nom de John Trundle le libraire (*G.-C.*, I, 8) ou celui de Higginbottom (*ib.*, p. 21) ne conduisent à rien de décisif. On peut aussi relever dans le folio un certain nombre de plaisanteries sur les bons bourgeois qui s'en allaient jouer au soldat à Mile End, sur les archers de Finsbury, sur le Jardin d'Artillerie ; mais l'institution de ces gardes nationales est bien antérieure, si je ne me trompe, même à la première version de la comédie. Il serait désirable assurément de savoir quelle est cette « guerre civile » entre les « porteurs » et les « voituriers », dont parle Wellbred (page 27) ; mais c'est un renseignement qu'un érudit très spécialisé pourrait seul nous fournir, si toutefois ces bagarres entre corporations rivales n'étaient pas très fréquentes et presque journalières. D'autres changements nous surprennent, sans que nous arrivions non plus à en découvrir la raison ; ainsi parmi les tavernes fréquentées par nos jeunes galants, pourquoi Jonson a-t-il substitué l'*Etoile* à *la Mitre* (46 & 53) et *le Moulin à Vent* à sa chère *Sirène* (40 & 44)?

Plusieurs allusions, sans être absolument convaincantes, paraissent s'appliquer à des événements plus connus. Ainsi, à la fin de la lettre de Wellbred (*G.-C.*, I, 6), il est question d'un « verdict de

Guildhall » qui pourrait bien rappeler la condamnation de Garnet (*tried in Guildhall, 28 march 1606*). La phrase de Knowell à son cousin' Stephen : « *Will you bear me company? I protest it is not to draw you into bond, or any plot against the state* », convient mieux, je crois, à la Conjuration des Poudres qu'aux divers complots (Essex, Raleigh, etc.) qui ont marqué les dernières années d'Elizabeth ou le début du règne de Jacques. Enfin les deux vers de Kitely, ajoutés dans le folio :

« (He is no precisian, that I'm certain of)
Nor rigid roman catholic : he'll play
At fayles and tick-tack ; I have heard him swear »

me semblent répondre à l'intérêt de curiosité qui s'attachait aux catholiques, depuis l'attentat projeté de Guy Fawkes. Dans la méfiance et l'horreur qu'ils inspiraient, les gens devaient pour les découvrir élaborer des raisonnements de cette force, et Jonson, qui était peut-être encore catholique à cette époque, n'a pas manqué si belle occasion de ridiculiser leur simple logique.

Tout ceci n'est que conjecture, mais nous arrivons à un argument plus probant. Bobadil fait le récit de ses exploits. Je transcris le passage, tel qu'il se trouve dans les deux versions.

Quarto : *Page 28.*

Bobadil — Faith, sir, I was thinking of a most honourable piece of service was performed to-morrow, being Saint Mark's day, shall be some ten years.

Lorenzo Jun. — In what place was that service, I pray you, sir ?

Bobadil. — Why, at the beleaguering of Ghibelletto, where, in less than two houres, seven hundred resolute gentlemen, as any were in Europe, lost their lives upon the breach : I'll tell you, gentlemen, it was the first, but the best leaguer that ever I beheld with these eyes, except the taking in of Tortosa last year by the Genoese, but that (of all other) was the most fatal and dangerous exploit, that ever I was ranged in, since I first bore arms before the face of the enemy, etc.

Folio : *Page 25.*

Bobadil. — Faith, sir, I was thinking, etc.

E. Knowell — In what place, captain ?

Bobadil. — Why, at the beleaguering of Strigonium, where, in less than two hours, seven hundred resolute gentlemen, as any were in Europe, lost their lives upon the breach. I'll tell you, gentlemen, it was the first, but the best leaguer that ever I beheld with these eyes, except the taking in of... what do you call it ? last year, by the Genoways ; but that, of all other, was the most fatal, etc.

J'ignore quelle est cette ville de Ghibelletto, dont parle Bobadil, et ce siège de Tortosa auquel il est fait allusion ici. Mais Strigonium,

comme le dit Whalley, est le nom latin de la ville de Graan (en Hongrie), qui fut reprise sur les Turcs en 1597 (Cf. *D. N. B.* Art. *Lord Arundel of Wardour*); et si le calcul de Bobadil est exact, cela nous donne 1607 comme date de la comédie. Il est probable que le quarto, écrit en 1598, mentionnait des sièges authentiques et que, par un scrupule exagéré, Jonson reprenant sa pièce huit ou neuf ans plus tard a cherché quelque siège fameux qui remontât approximativement à dix années et remplacé Ghibelletto par Strigonium. Il a été moins heureux pour Tortosa, et ne trouvant aucune ville prise d'assaut « l'année d'avant », il s'est tiré d'affaire en prêtant à son Bobadil un moment d'amnésie. M. Fleay a beau demander ironiquement la date où fut assiégée la cité de *What do you call it ;* il est certain que l'argument de Nicholson est parfaitement valable, bien supérieur, à vrai dire, à celui qu'on lui oppose. M. Fleay, qui fait grand état de ces coïncidences, remarque que d'après Bobadil la pièce se joue « la veille de saint Mark », et comme d'après Cob (III, 2) le jour de la semaine est un vendredi, il en conclut que la revision dut être faite en avril 1601. Le raisonnement ne vaut absolument rien, puisque la concomitance des deux dates se retrouve déjà dans le quarto; si le 24 avril tombait un vendredi en 1601, il est impossible qu'il tombât le même jour en 1598. En somme, d'après l'argumentation très plausible de Nicholson, la revision aurait eu lieu aux environs de 1607 ; nous allons montrer que cette conclusion se confirme d'autre part [1].

Voici en effet qui me paraît décisif. Dans la lettre déjà citée de Wellbred à son ami Knowell, qui a été complètement changée d'une édition à l'autre, on lit ceci : *I have such a present for thee ! Our Turkey Company never sent the like to the Grand Seignior !* (*G.-C.*, I, 6). Or, dans le *Calendar of State Papers* (*Dom*), je relève en juillet 1605 (*James I*, vol. XV, 1603-1610, page 228) une pétition des Marchands faisant le commerce dans le Levant demandant « *that the King would bear the expense of a present which must be sent to the Grand Seignior* » ; et au 13 décembre de la même année (*ibid.*, vol. XVII, p. 270) un « *Warrant to pay to the Governor and Company of merchants, now incorporated, trading to the Levant seas, 5322 lbs. for a present to the Grand Seignior.* » Il est question plusieurs fois encore de ce présent dans les Papiers d'Etat à la fin de 1605 et au commencement de 1606 ; on n'en parle plus ensuite, et rien de pareil ne se retrouve, ni avant ni après. Nous sommes donc autorisés à conclure qu'il s'agit ici de ce présent ; que, par conséquent, la comédie a été revisée peu de temps après,

1. M. Fleay suppose (*B. Chr.*, I, 358) que la pièce a été revisée en 1601 pour être jouée par les *Chapel Boys :* les acteurs du Globe auraient publié leur texte en manière de protestation, j'imagine ; à moins que Jonson n'ait remanié sa pièce, comme le veut M. Fleay, pour protester contre cette publication. Tout cela n'est que conjecture : rien ne prouve que la pièce ait été jouée par une autre troupe que celle du Lord Chamberlain.

vers 1606 ou 1607, c'est-à-dire postérieurement à la Conspiration des Poudres (1605) et neuf ou dix ans après la prise de Strigonium (1597). Non seulement tous les renseignements concordent, mais cette date est la plus probable, puisque entre le début de 1606 (date extrême pour *Volpone*) et l'année 1609 (*Silent Woman*) Jonson, du moins à notre connaissance, n'a rien publié, ni rien composé d'important.

L'argument le plus sérieux qu'on puisse opposer à cette conclusion, c'est que dans les divers endroits où il était question du duc de Florence, Jonson a substitué le mot « Reine » : d'où M. Fleay conclut que la pièce a été revisée du vivant d'Elizabeth. Ce raisonnement spécieux ne tiendra pas, j'imagine, devant la preuve invoquée au paragraphe précédent ; et la contradiction qu'on peut relever entre les deux faits ne me paraît pas insoluble. Il est probable que Jonson, donnant sa pièce dans le folio avec la mention : *first acted in 1598 by the lord Chamberlain's Servants*, n'a pas voulu s'exposer au reproche d'avoir prévu cinq années d'avance l'avènement du roi Jacques. On sait d'ailleurs que, reprenant en 1633 une de ses pièces de jeunesse, *le Conte du Tonneau*, il a laissé partout subsister le nom de la reine, qui se trouvait dans la version primitive.

L'argument que M. Fleay tire du fameux prologue ne me paraît pas plus solide. Il n'est nullement prouvé qu'il contienne des allusions malveillantes aux pièces historiques de Shakespeare, notamment à *Henry V* et *Henry VI* ; les critiques de Jonson, si elles s'adressent au seul Shakespeare, ce qui est douteux, ont un caractère tout esthétique, nullement polémique, et peuvent fort bien n'avoir été écrites que longtemps après. Ce prologue d'ailleurs ne s'applique pas plus à la comédie qui suit qu'à toute autre ; il ressemble plutôt à un manifeste, à une sorte de préface, mise par le poète en tête du recueil de ses œuvres pour en préciser le caractère et l'esprit général ; elle a donc pu être ajoutée après coup. Il est vrai que toutes les autres comédies de Jonson ont un prologue, que celle-ci seule manque à la règle. Mais si, comme nous l'avons supposé, ce sont les acteurs du Globe qui ont publié la pièce, ils ont pu négliger le prologue comme offrant au lecteur peu d'intérêt (les pièces de Shakespeare en général n'ont pas de prologue) ; et si le prologue était de nature à déplaire à quelqu'un des leurs, il est tout naturel qu'ils l'aient supprimé. J'inclinerais plutôt à croire que la comédie primitive avait un autre prologue ou n'en avait point, et que celui-ci date probablement du même temps que la revision.

*
* *

Si maintenant nous recherchons quelles sont les raisons qui purent amener Jonson à reprendre et à remanier sa pièce, nous arriverons peut-être à des conclusions qui corroboreront nos conjectures. Le trait le plus saillant qui caractérise le texte du folio, c'est, avons-nous dit, l'atténuation des jurons et des exclamations sacri-

lèges, la suppression des noms sacrés, *God*, *Jesu*, *Christ*, de tout ce qui touche à la religion : « *Upon my Salvation* », « *Upon my Soul* », etc.

Pourquoi ces changements ? Est-ce parce que l'action a été transportée d'un pays catholique en pays protestant ? Est-ce un scrupule de l'auteur, devenu catholique, ou redevenu protestant ? Je crois plutôt, avec M. Carl Grabau, qu'il faut attribuer ce changement à la fameuse ordonnance du roi Jacques contre les jurons, qui date précisément de 1605 [1]. Catholique ou protestant, Jonson devait être assez indifférent à ces détails de la religion, qu'il tenait pour péchés véniels ; mais il l'était peut-être moins aux injonctions du pouvoir civil ; il venait d'apprendre, en cette même année 1605, ce qu'il en coûtait de lui déplaire. On remarquera d'ailleurs que les quartos de ses autres pièces, *Every Man out of his Humour*, *Cynthia's Revels*, ont été également revisés à ce point de vue et ont subi les mêmes atténuations [2].

Les autres changements plus ou moins importants que nous avons notés, et qui sont généralement de pure forme, ont pour objet de donner au style une allure plus vive et plus dramatique, d'abréger l'action dans les endroits où elle traîne un peu, de supprimer certains passages inutiles, enfin de baisser un peu le ton des discours, trop relevés pour la comédie Toutes ces modifications correspondent à une conception de la comédie qui ne dut se formuler dans l'esprit de Jonson d'une façon nette et complète qu'aux environs de l'année 1605. On sait qu'il s'était occupé vers ce moment à traduire l'*Art poétique* d'Horace ; sans doute il connaissait l'ouvrage auparavant, mais dans l'intimité qui se crée entre l'auteur et son traducteur, il avait appris à le mieux comprendre et fait sur son art quelques réflexions. Quelques-uns des remaniements les plus considérables, la refonte du cinquième acte, le nouveau monologue du vieux Knowell, me paraissent directement inspirés du *Semper ad eventum festinat* et du *Laudator temporis acti*. C'est une autre raison pour placer la revision après 1604. On remarquera aussi que jusqu'au

1. Cf. *Statutes at Large*, vol. III, 1770, pp. 61-2. An act to restrain the abuses of Players. « For the preventing and avoiding of the great abuse of the holy name of God, in Stage-plays, Enterludes, May-games, Shews, and such-like, Be it enacted by our Sovereign Lord the King's Majesty and by the Lords Spiritual and Temporal, and the Commons in this present Parliament assembled, and by the authority of the same, That if at any time or times after the end of this present Session of Parliament, any person or persons do or shall in any Stage-play, Enterlude, Shew, Maygame or Pageant jestingly or profanely speak or use the holy name of God or of Christ Jesus, or of the Holy Ghost, or of the Trinity, which are not to be spoken, but with fear and reverence, shall forfeit for every such offence by him or them committed ten pounds : The one moiety thereof to the Kings Majestie his heirs and successors, the other moiety thereof to him or them that will sue for the same in any Court of Record at Westminster, wherein no Essoin, Protection or Wager of Law shall be allowed (*3 Jac. I, cap. 21*).

2. On remarque aussi quelques atténuations dans le *Poetaster ;* mais elles sont flagrantes dans les deux autres comédies, qui ne semblent avoir été revisées que dans ce but.

Renard inclusivement, toutes les comédies de Jonson se déroulent dans un cadre étranger : si Anglais soient-ils, les personnages d'*Every Man out of his Humour* portent des noms italiens ; ceux de *Cynthia's Revels* sont vaguement grecs ; le *Poetaster* se passe à Rome et *Volpone* à Venise. Au contraire, à partir de la *Femme Silencieuse*, toutes ses pièces deviennent anglaises et même londoniennes. Le poète a vu combien il était vain pour un artiste aussi épris de vie vraie, d'affubler ses acteurs de noms étrangers ; il s'est fait probablement une théorie « nationaliste » de la comédie, et il s'y tiendra désormais. Nouvelle raison, à quoi personne ne semble avoir pris garde, pour attribuer la seconde version d' *Every Man is Humour* à la période, en apparence inoccupée, qui va de 1606 à 1609.

En résumé, puisqu'il n'y a aucune raison valable pour dater de 1601 la revision de la comédie, comme le veut M. Fleay, je crois qu'on peut admettre avec Nicholson qu'elle a dû être faite vers l'année 1606, 1607 au plus tard. Tous les arguments qu'il a invoqués et ceux que j'y ai ajoutés, conduisent à cette même conclusion[1]. Reste à se demander pourquoi il a soumis cette comédie à un travail de correction si minutieux, tandis que les autres comédies publiées par lui en quarto ont été reproduites à peu près telles quelles dans le folio Je ne parle pas du *Poétereau*, ni des *Fêtes de Cynthia*, qu'il aurait été difficile d'habiller à l'anglaise ; mais il lui en eût coûté bien peu, semble-t-il, de changer les noms italiens d'*Every Man out of his Humour*. Pourquoi ne l'a-t-il pas fait? Ne peut-on voir là, sinon une preuve, du moins une présomption, en faveur de l'opinion énoncée plus haut à savoir que le quarto d'*Every Man in his Humour* n'avait pas été publié par lui. Je ne prétends pas que les quelques modifications apportées à la pièce auraient suffi pour lui en rendre la propriété, s'il l'avait aliénée ; mais il est probable qu'après sa réconciliation avec les acteurs du Globe, un arrangement était intervenu entre eux et qu'il avait recouvré le droit de publier son œuvre, dans l'édition complète qu'il méditait peut-être déjà. Ayant à la retoucher pour l'expurger de toute imprécation défendue, il en profita sans doute pour la mettre d'accord avec les nouveaux principes qu'il venait d'adopter, changeant le lieu de l'action, supprimant les lon-

1. Ce qui a pu donner quelque couleur à la théorie de Gifford, à savoir que le texte du folio était celui qui fut joué en 1598 par la troupe de Shakespeare (et, partant, que la version du quarto, visiblement antérieure et inférieure, était cette *Comédie des Humeurs* mentionnée plusieurs fois par Henslowe), c'est que dans le folio, en effet, Jonson met en tête de sa comédie : « *first acted in 1598 by the Lord Chamberlain's Servants* ». Il ne faut pas prendre ces mots à la lettre : l'auteur ne pense pas que sa comédie ait été assez changée par les modifications qu'il y apporta pour qu'il la considère comme une œuvre différente. Il fit de même pour le *Séjan* qu'il publia, comme on sait, en 1605, après avoir supprimé et remplacé par d'autres « de son cru » les scènes fournies par l' « heureux génie » dont le nom reste pour nous un mystère. Le folio porte néanmoins : « *first acted in 1603 by the King's Servants* », ce qui ne doit nous laisser aucun doute en ce qui concerne notre comédie.

gueurs et rognant les ailes à la fantaisie. Ce n'est là, je le reconnais, qu'une conjecture ; mais il est impossible, je crois, d'arriver sur ces deux questions à une certitude absolue. Tout compte fait, il semble probable que le quarto de 1601 représente la version première de la comédie, telle qu'elle fut jouée en 1598 ; mais pour des raisons qui nous échappent, il n'a pas dû être publié par Jonson. Le texte définitif que nous trouvons dans le folio provient d'une revision postérieure, qui fut faite vers 1606.

APPENDICE B

Jonson est-il l'auteur des « Additions à Jeronymo »?

On relève dans le précieux registre de Henslowe les deux « entrées » suivantes :

« Lent unto Mr. Alleyn, the 25 of September, 1601, to lend unto Bengemen Johnson, upon his writtinge of his adicions in Geronymo, the some of XXXX s. »

« Lent unto bengemy Johnsone, at the apoyntment of E. Alleyn and Wm. Birde, the 24 of June, 1602, in earneste of a boocke called Richard crockbacke, and for new adicyons for Jeronymo, the some of X lb. »

D'autre part on trouve dans une édition de la *Tragédie espagnole*, datée de 1602 (édition unique, à la Bodléienne), un certain nombre de passages qui ne se rencontrent pas dans les éditions antérieures et qui seront incorporés dans les éditions suivantes. Ces « Additions », qui comptent un peu plus de 300 vers et qui sont littérairement très intéressantes, sont-elles l'œuvre de Jonson ? Il y a intérêt, pour diverses raisons, à éclaircir ce point d'histoire littéraire : de toutes les questions que soulève notre travail, il n'y en a peut-être pas de plus irritante, il n'y en a pas sûrement de plus malaisée à résoudre.

On ne sait pas exactement à quelle époque a été composée cette *Tragédie espagnole*, qui est le chef-d'œuvre du « *sporting Kyd* ». Elle a été autorisée en 1592, imprimée pour la première fois en 1594 ; mais il semble probable qu'elle avait été écrite quelques années auparavant, vraisemblablement entre 1583 et 1587, sûrement avant l'Armada. (Cf. J. Schick, *The Spanish Tragedy*. Temple édition, 1898, et *Litterarhistorische Forschungen*, 1901.) Nous possédons d'autre part une pièce, ayant le même héros, qui sert en quelque sorte d'introduction à l'autre et qui est intitulée : « *The First Part of Jeronymo*

or the Warres of Portugal » (1605). Ce mélodrame ridicule n'est assurément pas l'œuvre de Kyd : si celui-ci a jamais composé une introduction à sa *Tragédie espagnole*, ce qui n'est nullement prouvé, il me paraît impossible qu'il soit l'auteur d'une pareille rhapsodie. Selon M. Boas (Intr., XLIV) cette *Première partie de Jeronymo* avait été composée au début du xviie siècle par quelque « goujat » littéraire, et la pièce de Kyd, si elle exista, doit être perdue. On sait combien sont embrouillées toutes les questions relatives à la *Tragédie espagnole*, parce que les deux pièces semblent avoir toujours été désignées sous le même nom : *Jeronymo*. Pour éviter toute confusion, nous appellerons la première partie : les *Guerres de Portugal*, comme M. Schick a proposé de le faire. Cette tragédie des *Guerres de Portugal* semble avoir appartenu à la compagnie du Lord Chamberlain, tandis que la *Tragédie espagnole* appartenait à celle du lord Admiral : on a vu qu'un des deux *Jeronymos* avait été volé à la troupe du Globe par les *Chapel Boys* [1] et les différentes suppositions auxquelles ce fait a donné lieu. Quant au *Jeronymo* dont parle Henslowe et auquel Jonson fit des « Additions » en 1601 et 1602, tout porte à croire qu il s'agit de la *Tragédie espagnole*. Or toutes les éditions de la pièce postérieures à 1602 contiennent plusieurs scènes nouvelles, et l'on considère en général ces « Additions » comme étant celles de Jonson.

Un doute subsiste cependant, dans l ignorance où nous sommes des lois, ou plutôt des coutumes, qui régissaient la propriété littéraire en cet âge de piraterie. Il semble prouvé qu'une pièce appartenait complètement à la troupe qui l'avait achetée de l'auteur, acquérant ainsi le droit de la publier ou d'en empêcher la publication. Mais si, vers le moment où Henslowe fit jouer les « Additions » de Jonson, un autre poète, agissant pour son propre compte ou à l'instigation d'une troupe rivale, s'était avisé d'y faire lui aussi des additions, de les incorporer au reste de la pièce déjà publiée et d'en faire paraître une édition ainsi augmentée, il n'est pas sûr que le poète ou le directeur auraient eu le droit d'arrêter cette supercherie. Il n'y a donc que présomption en faveur de Jonson : nous allons voir, en étudiant attentivement ces « Additions », s'il y a possibilité de lui en laisser le mérite.

*
* *

La *Tragédie espagnole*, sous sa forme primitive, est une pièce assez étrange et, somme toute, médiocre : c'est un mélodrame à la fois très noir et très enfantin. Un roi d'Espagne anonyme a envoyé une

1. Fleay, *Biographical Chronicle*, II, 26-31, et Boas, *The Works of Kyd*, Introduction. Le fait que le nom de Jeronymo est employé pour désigner l'une et l'autre pièce, le fait aussi que de 1591 à 1597 la troupe de l'Amiral et celle de lord Strange fusionnèrent sous la direction de Henslowe, ne permettent pas de savoir à laquelle des deux compagnies appartenait la *Tragédie espagnole*.

armée contre le vice-roi de Portugal, qui refuse de lui payer tribut. La victoire est restée aux Espagnols ; mais un de leurs meilleurs officiers, Andrea, a été tué pendant la bataille par le fils même du vice-roi, le jeune Balthazar. Pour venger cette mort, un galant chevalier, Horatio, s'est jeté sur Balthazar et l'a fait prisonnier. Nous voyons les troupes victorieuses revenir en Espagne et la paix conclue : le Portugal paiera le tribut qui est dû à l'Espagne, mais le prince prisonnier épousera Bellimperia, nièce du roi, et celui-ci fera remise du tribut à son beau-neveu. On a compté sans la jeune fille qui aimait Andrea et qui ne veut pour rien au monde épouser son meurtrier. Elle a d'ailleurs transporté son affection sur Horatio, le vengeur; mais son frère Lorenzo a eu vent de leur intrigue et, pour mieux assurer le mariage officiel, il fait enfermer sa sœur dans un cachot et assassiner Horatio par des professionnels du meurtre. On imagine la douleur des parents du jeune homme : la mère en mourra de chagrin. Quant au père, Hieronymo, qui est grand juge d'Espagne ou quelque chose d'approchant, il a juré de venger son fils. Plusieurs indices le mettent sur la trace du principal coupable, mais il patiente et dissimule jusqu'à ce qu'il tienne une certitude, puis il attend l'occasion favorable. Elle ne tarde pas à se présenter : comme on donne une fête en l'honneur des nouveaux époux, il demande, malgré son double deuil, à jouer devant Leurs Majestés la tragédie de *Soliman et Perseda*. Lorenzo, Balthazar et Bellimperia y tiennent chacun un rôle ; mais tandis que cette dernière volontairement se poignarde, il s'arrange pour tuer les deux autres et se tue lui-même après [1]. Cette brève analyse, où j'ai négligé de mentionner plusieurs morts surérogatoires, ne donne qu'une idée incomplète de ce drame sanglant et bizarre. Passons condamnation sur le fond, qui a sans doute été tiré de quelque chronique inconnue : on n'imagine pas la gaucherie et la naïveté de la mise en œuvre On voit les événements les plus horribles se succéder, avec une rapidité vertigineuse, et les coïncidences surgir avec un incroyable à-propos. Mais ce qui surprend davantage encore, c'est la psychologie des

1. Ce « drame de vengeance » n'est pas, comme on voit, sans analogie avec *Hamlet*. Certaines ressemblances de détail évoquent aussi à chaque page le souvenir de Shakespeare. On dirait qu'il s'est amusé à refaire, avec une ironique perfection, les scènes indiquées et mal ébauchées par son devancier. Mais c'est dans Hamlet surtout que l'influence de Kyd est manifeste La donnée principale, ce devoir de vengeance imposé ici au père et là au fils, les incertitudes et les hésitations des deux justiciers, la folie réelle ou simulée, l'idée de « la pièce dans la pièce », ici pour confirmer les soupçons d'Hamlet, là pour perpétrer l'œuvre de mort, tout (sans compter le nom d'Horatio) rappelle la *Tragédie espagnole* dans la tragédie danoise. *Jeronymo* est un *Hamlet* inférieur et sans profondeur philosophique Remarquez d'ailleurs que le premier *Hamlet* doit dater de 1602 environ ; il est fort possible que ce soit le succès de la pièce de Kyd, reprise par Henslowe en 1601 et 1602, qui ait donné à Shakespeare l'idée de traiter le sujet d'*Hamlet ;* à moins que ce ne soit le succès d'*Hamlet*, joué par la troupe rivale, qui ait engagé Henslowe à remonter la *Tragédie espagnole*.

personnages. Bellimperia passe en un clin d'œil du regret d'Andrea à l'amour d'Horatio ; quant au méchant Lorenzo, il va d'un crime à l'autre avec une simplicité ingénue, qui devrait nous indigner et qui nous fait rire. Ajoutez-y des inventions saugrenues, que rien n'explique, comme lorsque Hieronymo veut faire parler à chacun des personnages de sa tragédie une langue différente. Quant au style, il est le plus souvent d'une platitude et d'une raideur archaïque, qui n'excluent pas d'ailleurs l'emphase et le mauvais goût. Mais à côté de passages faibles ou ridicules, on rencontre par endroits des couplets merveilleux de vigueur et des envolées de la plus haute poésie. On dirait que cette tragédie déconcertante a été composée par deux associés de hasard, dont l'un n'aurait été qu'un manœuvre d'esprit vulgaire, tandis que l'autre, vrai poète et même grand poète, aurait essayé de relever la médiocrité de l'ensemble en retouchant çà et là le dialogue, en y intercalant des morceaux à effet Ce qui permet de lire aujourd'hui encore ce mélodrame enfantin, si important d'ailleurs au point de vue historique, ce sont les vers pleins et nerveux, ou délicieusement suggestifs, qu'on y rencontre par endroits et qui sont vraiment d'un maître écrivain.

Les additions qui ont été faites à la pièce comprennent six morceaux de très inégale importance. Trois sont de simples corrections, destinées à renforcer le texte primitif. Ainsi comme Hieronymo se présente pour voir Bellimperia et que le fourbe Lorenzo lui fait ses offres de service, le pauvre père en trois mots lui répond :

> O no. my lord ; I dare not ; it must not be ;
> I humbly thank your lordship   III, II, 65-6

Ces deux vers ont été supprimés, et on lit à la place ces quelques répliques, qui constituent un très heureux changement :

HIERONIMO.

Who ? you, my lord ?
I reserve your favour for a greater honour ;
This is a very toy, my lord, a toy.

LORENZO.

All's one, Hieronimo, acquaint me with it.

HIERONIMO.

I'faith, my lord, it is an idle thing ;
I must confess I ha' been too slack, too tardy,
Too remiss unto your honour.

LORENZO.

How now, Hieronimo ?

HIERONIMO.

In troth, my lord, it is a thing of nothing :
The murder of a son, or so....
A thing of nothing, my lord !

De même à l'avant-dernière scène de la tragédie, nous trouvons une quinzaine de vers intercalés, qui sont d'une fière allure :

HIERONIMO.

But are you sure they are dead ?

CAST.

Ay, slave, too sure.

HIERONIMO.

What, and yours too ?

VICEROY.

Ay, all are dead ; not one of them survive.

HIERONIMO

Nay, then I care not ; come and we shall be friends ;
Let us lay our heads together :
See, here's a goodly noose will hold them all.

VICEROY.

O damned devil, how secure he is !

HIERONIMO.

Secure ? why, dost thou wonder at it ?
I tell thee, Viceroy, this day I have seen revenge,
And in that sight am grown a prouder monarch,
Than ever sat under the crown of Spain
Had I as many lives as there be stars,
As many heavens to go to, as those lives,
I'd give them all, ay, and my soul to boot,
But I would see thee ride in this red pool. IV, IV, 167 sqq.

Plus loin, une autre modification, également heureuse, bien que le texte supprimé fût loin d'être mauvais :

HIERONIMO.

Methinks, since I grew inward with revenge,
I cannot look with scorn enough on death.

KING.

What, dost thou mock us, slave ? bring tortures forth.

HIERONIMO.

Do do, do ; and meantime I'll torture you.
You had a son, as I take it ; and your son
Should ha' been married to your daughter :
Ha, was it not so ? You had a son too,
He was my liege's nephew ; he was proud
And politic ; had he lived, he might have come
To wear the crown of Spain (I think 'twas so) — :
'Twas I that kill'd him ; look you, this same hand,
'Twas it that stabb'd his heart — do ye see this hand ?
For one Horatio, if you ever knew him : a youth,

One that they hang'd up in his father's garden ;
One that did force your valiant son to yield,
While your more valiant son did take him prisoner.

VICEROY.

Be deaf, my senses : I can hear no more.

KING.

Fall, heav'n, and cover us with thy sad ruins

CAST.

Roll all the world within thy pitchy cloud.

HIERONIMO.

Now do I applaud what I have acted.
Nunc iners cadat manus !
Now to express the rupture of my part, etc IV, IV, 193 sqq

En dehors de ces trois morceaux, dont le plus long n'a que 22 vers, nous avons deux scènes qui ont été considérablement augmentées, la scène v de l'acte II et la scène XI de l'acte III La première est celle où Hieronymo et Isabella découvrent le corps de leur fils pendu à un arbre de leur jardin. Dans les éditions antérieures, la scène se déroule très régulièrement : le père a retrouvé le cadavre, la mère vient le rejoindre, et tous deux, après avoir pleuré le sort du malheureux enfant, font vœu de le venger. Dans l'édition de 1602, le mouvement de la scène a été entièrement changé. L'auteur des Additions suppose que dans l'excès de sa douleur soudaine, la raison de Hieronymo subitement s'égare : il devient fou pour un moment, se persuade que l'assassiné n'est pas son fils, se moque avec un rire sinistre des valets qui le reconnaissent, puis brusquement revient à la triste réalité. Cette péripétie, qui doit être d'un grand effet au théâtre et qui ne choque pas la vraisemblance, est d une très heureuse invention.

L'autre scène n'est pas moins heureusement imaginée : c'est celle où deux étrangers, rencontrant Hieronymo, lui demandent le chemin de la maison de Lorenzo et où il leur répond par le couplet fameux :

There is a path upon the left-hand side,
That leadeth from a guilty conscience,
Unto a forest of distrust and fear, etc.

L'auteur des Additions a intercalé au début de cette scène un monologue de Hieronymo, qui compte également une cinquantaine de vers. Décidément le pauvre homme semble avoir l esprit brouillé par le chagrin : il commence par se demander pourquoi les hommes aiment tant leurs enfants, et il le fait en termes si bizarres qu'on craint un moment pour sa raison. Mais ensuite il se reprend, s'étend sur les vertus du pauvre Horatio et jure à nouveau de le venger.

Nous reviendrons plus loin sur ce curieux morceau; il nous reste

à signaler toute une longue scène (172 lignes), qui a été inventée de toute pièce par le correcteur anonyme et qui se place entre la XIIe et la XIIIe de l'acte III : c'est celle qu'on désigne communément comme la scène du peintre. Fidèle à son idée, l'auteur des Additions nous représente le vieux Hieronymo comme à demi-fou : il est minuit et il a donné l'ordre à deux de ses valets de l'attendre dehors avec des torches. Il arrive, ayant oublié ce qu'il avait dit et s'emporte contre eux; puis, sa femme, inquiète, étant venue le chercher, on entend frapper à la porte, malgré l'heure indue. C'est un malheureux peintre nommé Bazardo, dont le fils aussi a été assassiné et qui vient chez le Grand Juge réclamer justice. L'analogie de leurs situations rapproche aussitôt les deux hommes : Hieronymo fait rentrer les autres, s'assied sur un banc avec le peintre, et une lugubre conversation s'engage entre eux, toute pleine de deuil et de folie. Bazardo, il est vrai, dit peu de choses : c'est Hieronymo qui accapare la parole. Il commande au peintre un portrait, toute une suite de tableaux, représentant l'histoire de son malheur, et, s'exaltant peu à peu, finit par chasser à coups de bâtons le malheureux qui n'en peut mais et qui n'y comprend rien sans doute.

Ces « Additions », dont Lamb a dit qu'elles étaient « le sel de la vieille pièce », sont très intéressantes pour le fond et très remarquables pour la forme. Les deux dernières scènes que nous venons d'analyser sont particulièrement belles, et Coleridge croyait y reconnaître la main de l'auteur d'*Hamlet*. J'inclinerais plutôt à penser, après Lamb et M. Swinburne, qu'elles ont été écrites par Webster, dont elles rappellent le sombre génie [1]. C'est la même curiosité, la même connaissance des états morbides de l'esprit, que nous retrouvons dans *la Duchesse de Malfi* ou dans *Vittoria Corombona ;* c'est le même éclat sinistre, la même splendeur lugubre, que nous admirons dans son style. En tous cas, plus je les relis, moins je puis me persuader qu'elles soient l'œuvre de notre poète [2]. Jonson avait dans

1. On a lu plus haut (page 615) les citations de Lamb et de Coleridge. Voici ce que dit à ce propos M. Swinburne : « Altogether the play (*Catiline*) is another magnificent mistake : and each time we open or close it we find it more difficult to believe that the additions made by its author some ten years before to *the Spanish Tragedy* can possibly have been those printed in the later issues of that famous play. Their subtle and spontaneous notes of nature, their profound and searching pathos, their strange and thrilling tone of reality, the beauty and the terror and the truth of every touch, are the signs of a great, a very great tragic poet ; and it is all but unimaginable that such an one could have been but a year or so afterwards, the author of *Sejanus* and again, eight years later, the author of *Catiline*. There is fine occasional writing in each, but it is not dramatic ; and there is good dramatic work in each, but it is not tragic. » *A Study of Ben Jonson*, pp. 58-9.)

2. A tous ces témoignages contre Jonson, on peut ajouter celui de Fitzgerald : « Nobody knows who wrote this one scene (III, XII, A) : it was thought Ben Jonson who could no more have written it than I who read it : for what else of his is it like ? Whereas Webster, one fancies, might have done it. » (*Letters of Edward Fitzgerald to Fanny Kemble* (1895), p. 63.)

l'esprit quelque chose de sain, de sensé, de normal, qui ne lui aurait pas permis de rendre avec tant de bonheur les sautes de pensée, toutes les bizarreries d'un cerveau dérangé. D'ailleurs il ne se sentait nullement attiré vers ces formes de la maladie, comme la démence, et toutes les passions en général. Songez qu'en 1602 il roulait déjà dans son cerveau et qu'il avait peut-être commencé d'écrire son *Séjan*, qui est bien la plus compassée de toutes les tragédies politiques. Il semble qu'il ait eu une incapacité absolue de comprendre, jusqu'à les partager en imagination, ces états d'exaltation mentale et physique, qui accompagnent ou constituent la passion. Il n'y a pas dans tout son théâtre un seul personnage passionné qui ne soit un personnage comique. Ces passions d'ailleurs sont les plus raisonnables ou les plus raisonnantes de toutes, puisque ce sont presque toujours l'ambition et la cupidité. D'ailleurs il ne semble pas avoir eu à aucun degré ce goût des horreurs, qui est jusqu'à un certain point un sentiment artistique. Il répugnait à ces ruisseaux de sang vermeil que Marlowe, Webster et Shakespeare lui-même aimaient à faire couler; il condamnait ces grandes tueries au nom de l'esthétique, et il n'aurait pas été corser par d'ironiques plaisanteries une scène de cette nature.

Mais si le caractère ironique, pittoresque et un peu malsain de ces Additions nous fait douter qu'elles soient de Jonson, que dirons-nous de la forme et du style ? On peut à la rigueur concevoir un auteur d'esprit souple et facile, qui, par gageure et dans une pensée de parodie, s'amuserait à imaginer des situations différentes de celles qu'il a coutume de traiter. Il est vrai que la souplesse était le moindre défaut du vieux Ben ; mais enfin il a composé un certain nombre de drames dont nous ne connaissons que le titre et qui avaient peut-être un caractère moins classique que *Séjan* ou *Catilina*. Ce que je ne saurais croire, parodie ou non, c'est qu'il ait pu réussir à changer si complètement son style. « Le style est l'homme même », c'est-à-dire qu'il trahit la personnalité vraie de l'auteur, sa façon particulière de raisonner, d'imaginer, d'associer les idées et les images. Or si l'on compare le style des Additions à celui des œuvres authentiques de Jonson, et je ne dis pas seulement des tragédies, mais des comédies, des masques, de celles de ses poésies où il se montre le plus libre, — on constatera entre les unes et les autres de très profondes différences. Non seulement ce n'est plus le même vocabulaire, ce qui s'expliquerait à la rigueur par la différence des pensées ; mais la logique, la grammaire, la métrique, ne sont plus les mêmes. Les raisonnements s'ordonnent, les phrases se déroulent, les vers chantent autrement. Le rythme surtout, qui est un signe très révélateur, étant à peu près inconscient, a changé du tout au tout. On relève dans les Additions quantité de phrases rompues, de vers incomplets mêlés au reste, qu'on ne trouvera jamais, ou presque jamais, dans Jonson. Quelques citations suffiront, je pense, à prouver notre assertion.

Prenons d'abord le grand monologue de Hieronymo. Dès le début nous lisons ceci :

> These slippers are not mine, they were my son Horatio's.
> My son ! and what's a son ? A thing begot
> Within a pair of minutes — thereabout ;
> A lump bred up in darkness, and doth serve
> To ballace these light creatures we call women ;
> And at nine months' end, creeps forth to light.
> What is there yet in a son,
> To make a father dote, rave, or run mad ?
> Being born, it pouts, cries and breeds teeth.
> What is there yet in a son ?

La pensée n'a rien d'extraordinaire ; tout de même il y a dans la forme quelque chose de brutal et d'étrange à la fois, qui ne ressemble pas au style de Jonson. Il semble que, s il avait eu la même idée à exprimer, il l'aurait fait dans une forme plus abstraite. La suite est plus bizarre encore :

> He must be fed,
> Be taught to go, and speak. Ay, or yet
> Why might not a man love a calf as well ?
> Or melt in passion o'er a frisking kid,
> As for a son ? Methinks, a young bacon,
> Or a fine little smooth horse colt,
> Should move a man as much as doth a son :
> For one of these, in very little time,
> Will grow to some good use ; whereas a son,
> The more he grows in stature and in years,
> The more unsquar'd, unbevell'd, he appears,
> Reckons his parents among the rank of fools,
> Strikes care upon their heads with his mad riots ;
> Makes them look old, before they meet with age.
> This is a son !

Ces derniers vers pourraient être de Jonson, mais les premiers ! L'idée qu'il serait plus naturel d'aimer un jeune veau ou un petit poulain que son propre fils, est une idée tellement abracadabrante qu'il paraît absolument impossible de lui en attribuer la paternité. Jonson, s'il manquait de goût parfois, ne manquait point de sens ; et, seul, un auteur de génie, mais d'inspiration inégale, était capable de cette aberration momentanée. Admettons cependant que Jonson ait pu les écrire, qu'il ait voulu par là montrer le détraquement du vieillard et qu'il l'ait fait avec une insigne maladresse ; jamais je ne pourrais croire que la scène du peintre soit de lui.

Hieronymo sort de chez lui à l'heure tragique de minuit et trouve ses valets dehors avec des torches allumées :

Was I so mad to bid you light your torches now ?
Light me your torches at the mid of noon,
When-as the sun-god rides in all his glory :
Light me your torches then.

Pedro.

Then we burn daylight

Hieronimo

Let it be burnt ; Night is a murd'rous slut,
That would not have her treasons to be seen ;
And yonder pale-fac'd Hecate there, the moon,
Doth give consent to that is done in darkness ;
And all those stars that gaze upon her face,
Are aglets on her sleeve, pins on her train ;
And those that should be powerful and divine,
Do sleep in darkness, when they most should shine

Les deux derniers vers sont un peu obscurs, et l'on ne voit pas tout d'abord qu'ils se rapportent aux étoiles. Ceci dit, il faut avouer qu'ils sont très beaux, très suggestifs, mais je doute fort que Jonson les eût jamais écrits. Le dialogue se poursuit, et voici un trait admirable que sans doute il n'aurait pas trouvé :

Where was she that same night,
When my Horatio was murder'd ?
She should have shone : search thou the book. Had the moon shone,
In my boy's face there was a kind of grace,
That I know — nay, I do know — had the murderer seen him,
His weapon would have fall'n and cut the earth,
Had he been fram'd of naught but blood and death.

Isabelle revient et leur reproche de pleurer : « Point du tout ! » répond le pauvre père, « nous sommes très gais ! »

Isabelle.

How ? be merry here, be merry here ?
Is not this the place, and this the very tree,
Where my Horatio died, where he was murder'd ?

Hieronimo.

Was — do not say what : let her weep it out.
This was the tree ; I set it of a kernel :
And when our hot Spain could not let it grow,
But that the infant and the human sap
Began to wither, duly twice a morning
Would I be sprinkling it with fountain-water.
At last it grew and grew, and bore and bore,
Till at the length
It grew a gallows, and did bear our son :
It bore thy fruit and mine — O wicked, wicked plant

Ceci sûrement n'est pas de Jonson ; il était incapable de trouver une idée aussi magnifiquement déraisonnable, et on peut l'attribuer, presque sans hésiter, à la sinistre fantaisie de Webster.

Entre maintenant le peintre, et voici un bout de dialogue qui est d'un romantisme admirable. Ces mots, ces idées, ces sentiments ne sauraient être non plus de Jonson.

ISABELLE.

What wouldst thou have, good fellow ?

PAINTER.

Justice, madam.

HIERONIMO.

O ambitious beggar !
Woulst thou have that that lives not in the world ?
Why, all the undelved mines cannot buy
An ounce of justice !
'Tis a jewel so inestimable. I tell thee,
God hath engross'd all justice in his hands,
And there is none but what comes from him

PAINTER.

O, then I see
That God must right me for my murder'd son

HIERONIMO.

How, was thy son murder'd ?

PAINTER.

Ay, sir ; no man did hold a son so dear.

HIERONIMO.

What, not as thine ? that's a lie
As massy as the earth : I had a son,
Whose least unvalu'd hair did weigh
A thousand of thy son's : and he was murder'd.

PAINTER.

Alas, sir, I had no more but he.

HIERONIMO.

Nor I, nor I ; but this same one of mine
Was worth a legion But all is one.
Pedro, Jaques, go in a-doors ; Isabella, go,
And this good fellow here and I
Will range this hideous orchard up and down,
Like to two lions reavèd of their young.

Ce beau passage pourrait être signé de Shakespeare, mais qui croira jamais qu'il soit de Jonson ? J'en dirai autant de la fin de cette même scène. Non seulement les images évoquées, mais le mouvement, le rythme du morceau, tout trahit un génie plus artiste, plus

sensible au pittoresque des choses, plus curieux aussi de l'anormal et de l'illogique, que ne fut jamais l'auteur du *Renard*.

Well, sir ; then bring me forth, bring me through alley and alley, still with a distracted countenance going along, and let my hair heave up my night-cap. Let the clouds scowl make the moon dark, the stars extinct, the winds blowing, the bells tolling, the owls shrieking, the toads croaking, the minutes jarring, and the clock striking twelve. And then at last, sir, starting, behold a man hanging, and tottering and tottering, as you know the wind will wave a man, and I with a trice to cut him down And looking upon him by the advantage of my torch, find it to be my son Horatio. There you may show a passion, there you may show a passion ! Draw me like old Priam of Troy, crying : " The house is a-fire, the house is a-fire, as the torch over my head ! " Make me curse, make me rave, make me cry, make me mad, make me well again, make me curse hell, invocate heaven, and in the end leave me in a trance — and so forth !

Painter. — And is this the end ?

Hieronymo. — O no, there is no end : the end is death and madness ! As I am never better than when I am mad : then methinks I am a brave fellow ; then I do wonders : but reason abuseth me, and there's the torment, there's the hell. At the last, sir, bring me to one of the murderers ; were he as strong as Hector, thus would I tear and drag him up and down. (*He beats the painter in.*)

Notre impression générale est donc que ces Additions, si curieuses et si originales, ne sont pas de la main de Jonson. La question a plus d'importance qu'on ne pense au premier abord, et j'ai dit pourquoi. Si ces différents morceaux, d'une fantaisie splendidement ou lugubrement pittoresque, sont de lui, il faut admettre chez Jonson une dualité d'esprit singulière ; supposer qu'il y avait chez cet admirateur de l'ordre et de la raison un sentiment très vif du pittoresque et de la passion ; qu'à un moment du moins ce disciple idolâtre des anciens avait su écrire comme le plus audacieux des modernes ; bref qu'il y avait en lui, pour reprendre, en le changeant légèrement, le mot de Sainte-Beuve, un romantique mort jeune à qui le classique aurait survécu. Comment se serait faite cette transformation curieuse ? Est-ce par développement naturel et inconscient de l'esprit, quittant vers la maturité les vains prestiges de l'imagination pour les réalités solides du jugement ? Est-ce par un effort d'une volonté énergique, renonçant par scrupule esthétique ou moral à un art « malsain », donc éphémère, pour un art « sain », et partant durable. Cette métamorphose d'un esprit, volontaire ou non, assez fréquente peut-être à un degré moindre, très rare et peut-être unique à ce degré-là, serait un cas très intéressant, si elle était prouvée ; malheureusement elle ne l'est pas. L'authenticité des « Additions » serait une preuve suffisante, mais cette authenticité n'est rien moins que sûre. Si l'édition de 1602 portait en titre : « Avec les Additions de Ben Jonson », il faudrait s'incliner, car les plus belles théories du monde ne sauraient prévaloir contre un fait. Mais les « Additions » sont anonymes, et

nous avons le droit, disons même le devoir, d'en nier l'authenticité.

Je sais bien qu'il a déclaré à Drummond qu'il était « opprimé par la fantaisie, comme sont les poètes » ; mais je crois bien qu'il se faisait illusion, théoriquement, sur la gravité de son mal. Je sais bien qu'il y a des descriptions de nature, très fraîches, sinon très originales, dans le *Sad Shepherd*, et qu'il y a parfois de la poésie dans ses *Masques*. Je sais qu'il n'a pas publié la moitié de ses pièces, que sa comédie « romantique », *the Case is Altered*, semble avoir été imprimée sans son aveu et qu'il a supprimé dans le folio de 1616 quelques passages d'*Every Man in his Humour*, un peu bien lyriques pour la comédie. De tout cela faut-il conclure qu'il y avait en Jonson un poète échevelé, fougueux, vibrant, qui contint toute sa vie une imagination exubérante, ou qui à partir d'un certain moment s'appliqua soigneusement à en réfréner l'ébullition ? J'avoue que je n'en crois rien. Si toutes les suppositions sont permises pour les pièces que nous n'avons pas, il nous sera permis de supposer qu'elles étaient plus faibles, mais non pas essentiellement différentes de celles qu'il écrivait vers le même temps et que nous avons. En d'autres termes, je ne crois pas que l'auteur des « Additions » ait pu écrire, un an après, le sage et ennuyeux *Séjan*. Et qu'on ne dise pas que la tragédie est forcément plus classique, que le genre imposait au poète plus de retenue : lorsqu'il écrivait *Appius et Virginia*, Webster n'était pas aussi différent de lui-même. Quant au « romantisme » de ses deux premières comédies, il est tout relatif, et les petites fleurs de poésie qu'on peut cueillir dans les *Masques* ont presque toujours été semées par d'autres que lui. Rien en somme, dans son œuvre authentique et avouée, ne rappelle de près ou de loin la sombre beauté des passages que l'on vient de lire ; entre les morceaux les plus brillants qu'il ait écrits et ces *Additions* fulgurantes, il y a tout un abîme, une opposition aussi complète qu'entre le calme d'un beau soir d'été et une nuit déchirée d'éclairs.

***

Mais alors quel en est l'auteur ? Je pourrais me dispenser de répondre à cette question, qui ne touche pas en somme à notre sujet. Je veux cependant suggérer quelque explication du mystère qui reste à débrouiller, sans avoir la prétention de le résoudre. J'ai dit plus haut qu'en cet âge de piraterie littéraire, il pouvait fort bien arriver qu'une pièce fût imprimée sans l'aveu de son auteur. Ce fut le cas, semble-t-il, pour l'*Hamlet* de Shakespeare. Le quarto de 1603, qui prête au grand Will d'étonnants galimatias, est très probablement une édition « piratée », publiée par un éditeur peu scrupuleux d'après une copie inexactement sténographiée (la pièce est « entrée » au S. R. pour James Robertes à la date du 26 juillet 1602 : le quarto qui porte le millésime de 1603 n'a pas de nom d'imprimeur). On sait d'autre part qu'entre 1599 et 1602 les rapports entre Shakespeare et Jonson

étaient assez tendus. J'ai dit ailleurs que ces inimitiés personnelles me semblaient reposer surtout sur des querelles de propriété littéraire. Je n'ai pas besoin d'ajouter qu'il y avait entre la troupe du Globe et celle de Henslowe une rivalité belliqueuse. Ils semblent reprendre les mêmes sujets pour se faire pièce les uns aux autres. En 1602 précisément, Henslowe fait jouer une *Chute de César* (par Monday, Drayton, Middleton et Webster) et un *Richard le Bossu* (de Jonson), apparemment pour contrebalancer le succès de *Jules César* et de *Richard III*. On sait d'autre part que la troupe de Henslowe avait fait jouer en 1594 un *Hamlet* (peut-être celui de Kyd) ; et il est possible que l'*Hamlet* de Shakespeare, sous sa forme première, ne fut qu'une adaptation de la pièce antérieure, sur quoi Henslowe se croyait peut-être des droits. Qui sait si le quarto « piraté » n'a pas été imprimé à l'instigation d'Henslowe ou avec sa connivence ? Qui sait d'autre part si la troupe du lord Chamberlain n'avait pas usé de quelque procédé fâcheux envers la Compagnie du lord Admiral ? Il est possible que les *Additions*, comme je l'ai indiqué plus haut, aient été ajoutées à la première version de la pièce par un auteur moins soucieux de sa propre gloire que désireux de nuire à Henslowe. Je note également que Webster, alors tout jeune débutant, travailla pour celui-ci du mois de mai au mois de novembre 1602, et qu'après cette date on ne trouve plus son nom dans le précieux journal ; que d'autre part en 1604 il écrit quelques Additions au *Malcontent* de Marston pour les acteurs « de la troupe du Roi » [1] ; on pourrait peut-être en conclure que Webster s'est brouillé avec Henslowe en décembre 1602 et qu'il fournit désormais à la compagnie rivale des œuvres qui restent anonymes. Si les *Additions* sont de lui, comme de plus en plus j'incline à le croire, qui sait si elles n'ont pas été écrites et publiées à l'instigation de ces derniers ? Ce ne sont là évidemment que des conjectures, mais je ne les donne pas pour autre chose.

A quoi sert cependant d'échafauder les hypothèses et pourquoi charger la mémoire de l'énigmatique Webster d'une fraude dont il est peut-être innocent ? Rien ne nous prouve en somme que Jonson ait composé des additions à la *Tragédie espagnole :* le journal d'Henslowe, qui n'est pas un modèle d'exactitude et de précision, porte uniquement le nom de *Jeronymo*. Or qui nous prouve que ce nom désigne évidemment la deuxième partie du drame et non la première? Mais, dira-t-on, cette première partie, celle qui est intitulée *Jeronymo*, n'appartenait pas à la troupe du lord Admiral. En réalité, nous n'en

1. On sait que la pièce avait été prise par la Compagnie du Lord Chamberlain aux Enfants de la Chapelle qui s'étaient approprié leur *Jeronymo*. Cf. Induction to the *Malcontent*. Marston's *Works*, ed. Bullen, I, 203 « *Sly*. Ay, marry, would I ; I would know how you came by this play ? — *Condell*. Faith, sir, the book was lost ; and because 'twas pity so good a play should be lost, we found it and play it. — *Sly*. I wonder you would play it, another company having interest in it. — *Condell*. Why not Malevole in folio with us, as Jeronymo in decimo-sexto with them ? They taught us a name for our play ; we call it *One for another*. »

savons rien [1]. Ces questions de propriété littéraire sont aujourd'hui fort embrouillées. Qui sait si, après la mort des auteurs ou après un certain laps de temps, les pièces n'étaient pas considérées comme faisant partie du domaine public? Jonson, dans l'Induction de *Cynthia's Revels* (joué et publié en 1601), parle du « vieux Jeronymo sous sa première forme (*as it was first acted*) », ce qui laisse à penser qu'à cette date on l'avait déjà remanié. Mais qui nous dira s'il s'agit ici de la première partie ou de la seconde ? Ne peut-on supposer qu'on avait dérobé à la troupe de Henslowe la propriété de la *Tragédie Espagnole* (dont on connaît trois éditions antérieures à 1602) ; qu'on y avait ajouté certaines scènes (les additions de 1602), infiniment supérieures au reste (au dire de Jonson) ; et qu'Henslowe, par représailles, se serait approprié *Jeronymo*, en chargeant Jonson d y faire aussi quelques additions. Ces additions ne figurent pas évidemment dans l unique édition que nous ayons des *Guerres de Portugal* (imp. pour Pavier en 1605), laquelle est d'une médiocrité fort homogène et d'un archaïsme évident. Il est très naturel qu'Henslowe lui-même, tout illettré qu'il fût, ait fait retoucher la pièce pour la faire jouer en 1601 et 1602 : on ne pouvait décemment offrir au public de telles pauvretés, lorsqu'il pouvait aller applaudir en face *Jules César* ou *Hamlet*. Faut-il d'autre part s'étonner que ces *Additions à Jeronymo* n'aient pas été imprimées en 1605 avec la version primitive ? Il n'y a rien là qui doive nous surprendre. Nous ne savons par qui la pièce a été éditée et imprimée ; elle ne figure pas, sauf erreur, au S. R. D'après les usages du temps, il est probable que Jonson avait aliéné tous ses droits d'auteur en recevant l'argent de Henslowe ; aucune des pièces mentionnées au journal comme étant de lui, même celles qui sont de lui seul (*Richard Crookback*), n'ont été réunies au recueil de ses œuvres. Quant à Henslowe, il n'était pas de son intérêt de faire publier une pièce qu'on aurait pu lire au lieu de l'aller voir jouer.

Cette explication, qui est la plus simple en somme, me paraît être fort plausible. Sans interpréter arbitrairement les termes employés par Henslowe, ni imputer gratuitement la moindre perfidie à personne, nous pouvons rendre à Webster la paternité très flatteuse de ces belles *Additions*. Elles sont tout à fait dans sa manière, d'un ro-

1. A la page XL de l'Introduction de M. Boas, on trouve un relevé des diverses entrées de Henslowe, relatives à *Jeronymo* et à la *Comédie espagnole*. Ces notes, qui vont du 23 février 1591-2 au 22 janvier 1593 semblent prouver qu'il y avait deux pièces différentes, celles que H. intitule « *Jeronymo* » et celle qu'il appelle, dans son orthographe sauvage, « *donne oracoe* » ou « *done oracio* » ou « *the comedey of Jeronymo* ». Le fait que cette dernière est généralement donnée la veille de l'autre (elle rapporte aussi beaucoup moins) permet de supposer qu'elles se faisaient suite et que le *Jeronymo* de Henslowe est la *Tragédie espagnole*. On remarque aussi qu'en 1597, lorsque la troupe du lord Amiral et celle de lord Strange se sont séparées, H. ne parle plus que de *Jeronymo*. J'en conclus que la *Tragédie espagnole* appartenait à sa troupe et l'autre pièce à celle de Shakespeare. Mais le raisonnement n'est pas absolument convaincant.

mantisme sombre et vigoureux : c'est la concision forte de son style et ce goût de la distinction dans l'horreur, cette attirance vers les ténèbres, ténèbres louches de la nuit, hantée des bêtes et des hommes méchants, ténèbres sinistres de la déraison où l'esprit vacille et glisse, qui sont les traits caractéristiques de son génie singulier. Mais qu'elles soient de lui ou d'un autre, les *Additions à Jeronymo* que nous avons ne sauraient être de Jonson. Plus on les étudie, plus on en sera convaincu.

APPENDICE C

Jonson et Chapman en prison.

Dans le *Memoir* que Gifford a mis en tête de son édition de Jonson, on trouve à la page XLVIII du premier volume (Ed. Cunningham) une lettre du poète, qui à beaucoup d'égards sollicite la curiosité. Elle a été découverte à Hatfield dans les papiers de la famille Salisbury, par Birch, et communiquée à Gifford par Disraeli, mais trop tard pour être insérée à la place que lui assignait la chronologie. Nous la reproduisons en entier :

MOST TRULY HONOURABLE,

It hath still been the tyranny of my fortune so to oppress my endeavours that before I can shew myself grateful in the least for former benefits, I am enforced to provoke your bounties for more. May it not seem grievous to your lordship, that now my innocence calls upon you (next the Deity) to her defence. God himself is not averted at just men's cries ; and you that approach that divine goodness and supply it here on earth in your places and honours, cannot employ your aid more worthily than to the common succour of honesty and virtue, how humbly soever it be placed

I am here, my most honoured lord, unexamined and unheard, committed to a vile prison, and with me a gentleman (whose name may perhaps have come to your lordship, one Mr George Chapman, a learned and honest man. The cause (would I could name some worthier, though I wish we had known none worthy our imprisonment) is (the words irk me that our fortune hath necessitated us to so despised a course,) a play, my lord ; whereof we hope there is no man can justly complain that hath the virtue to think but favourably of himself, if our judge bring an equal ear ; marry, if with prejudice we be made guilty afore our time, we must embrace the asinine virtue, patience. My noble lord, they deal not charitably who are witty in another man's works, and utter sometimes their own malicious meanings under our words I protest to your honour, and call God to testimony, (since my first error, which, yet, is punished in me more with my shame

than it was then with my bondage), I have so attempered my style, that I have given no cause to any good man of grief ; and if to any ill, by touching at any general vice, it hath always been with a regard and sparing of particular persons. I may be otherwise reported ; but if all that be accused should be presently guilty, there are few men would stand in the state of innocence.

I beseech your most honourable lordship, suffer not other men's errors or faults past to be made my crimes ; but let me be examined both by all my works past and this present ; and not trust to rumour but my books (for she is an unjust deliverer both of great and of small actions) whether I have ever (many things I have written private and public) given offence to a nation, to a public order or state, or any person of honour and authority ; but have equally laboured to keep their dignity as mine own person, safe. If other have transgressed, let me not be entitled to their follies. But lest in being too diligent for my excuse, I may incur the suspicion of being guilty, I become a most humble suitor to your lordship that with the honourable lord Chamberlain (to whom I have in like manner petitioned) you will be pleased to be the grateful means of our coming to answer ; or if in your wisdoms it shall be thought necessary, that your lordship will be the most honoured cause of our liberty, where freeing us from one prison you will remove us to another ; which is eternally to bind us and our muses to the thankful honouring of you and yours to posterity, as your own virtues have by many descents of ancestors ennobled you to time.

Your Honour's

Most devoted in heart as words,

Ben Jonson.

To the most nobly virtuous, and thrice honoured Earl of Salisbury. 1605

La lettre est datée de 1605 et ne peut pas en effet être antérieure, puisque Robert Cecil n'a été créé comte de Salisbury que le 4 mai 1605. Dyce concluait de cette lettre « que peu de temps après avoir été relâchés (pour *Eastward Ho !*), Jonson subissait avec Chapman un nouvel emprisonnement, en raison, semble-t-il, d'allusions supposées à une personne (de nous inconnue), dans une pièce écrite en collaboration par eux » [1], sans qu'on sache d'ailleurs quelle était cette pièce. Depuis, M. Fleay avait émis, non sans quelque hésitation, l'hypothèse qu'il s'agissait ici du *Séjan*.

Cependant la question restait pendante, quand M. Bertram Dobbell, le bibliophile bien connu, découvrit, parmi d'autres livres, un volume relié au XVIIIe siècle et contenant un certain nombre de lettres manuscrites, « datant de 1580 à 1613 ». Ces lettres [2], dont les trois quarts n'étaient pas connues, ne sont pas des originaux, mais des copies, faites par une personne probablement contemporaine, non pas pour les transmettre à la postérité, mais « uniquement pour son propre usage ». La plupart, en effet, ne portent pas le nom du destinataire, ce qui prouve que le copiste savait parfaitement à qui elles étaient

1. Cf. Giff.-Cunn, *Mem.*, xxx, note.
2. Cf. *Athenæum*, nº du 23 mars 1901.

adressées, et ce qui, d'autre part, établit nettement leur authenticité. Le contenu de ces différentes lettres a conduit M. Dobbell à cette conclusion « irrésistible » que l'auteur de la collection était Chapman, le traducteur d'Homère, grand ami de Jonson, comme on sait. Quel que soit d'ailleurs le nom du copiste, quelques-unes de ces lettres nous fournissent de précieux renseignements sur la question qui nous occupe ; un certain nombre d'entre elles, en effet, ont trait à un séjour que les deux poètes firent en prison, en raison d'une pièce qui avait donné ombrage au roi Jacques. Comme on y retrouve également la lettre de Jonson à Salisbury citée plus haut (avec de très légères différences, quelques omissions), il y a tout lieu de penser qu'elles se rapportent au même incident. Je crois inutile de reproduire ici le texte de ces lettres, que l'on trouvera dans le numéro du 30 mars 1901 de l'*Athenæum*. Elles comprennent :

1° La lettre de Jonson à Salisbury, citée par Gifford ;
2° Une lettre de Chapman au roi ;
3° Une lettre du même au lord Chamberlain ;
4° Une lettre de Chapman à un seigneur inconnu ;
5° Une lettre de Jonson à un seigneur inconnu ;
6° Une lettre du même au comte de Pembroke ;
7° Une autre lettre de Jonson à une dame, probablement la comtesse de Bedford.

L'examen de ces différentes lettres a conduit M. Dobbell à cette conclusion, contraire à celle de Dyce et de Fleay qui ne connaissaient que la première, à savoir que « Chapman et Jonson n'ont subi qu'un seul emprisonnement ensemble et qu'*Eastward Ho !* en fut la cause ». Nous allons discuter successivement les deux explications, en commençant par celle de M. Dobbell, qui nous paraît la moins probable.

*
* *

Le premier point à fixer est celui de savoir à quelle date cette comédie d'*Eastward Ho !* a été écrite et représentée. Fleay prétend qu'elle a été jouée dans l'hiver de 1604/5, « just before Christmas » (*Biog. Chron.*, I, 346), entre la première de *Westward Ho !* (1er novembre 1604) et celle de *Northward Ho !* au début de 1605 (*Ibid.*, II, 81). Plus loin (*Ib.*, II, 270)[1], il se montre moins affirmatif sur la date de *Westward Ho !* ; d'après les fêtes auxquelles il est fait allusion dans le cours de la pièce, il conclut qu'elle a été écrite en décembre. Il est évident, d'autre part, d'après le prologue d'*Eastward Ho !* que celle-ci a été jouée après la comédie de Dekker et Webster :

1. *Westward Ho !* et *Eastward Ho !* figurent au S. R., respectivement le 2 mars et le 4 septembre 1605 ; *Northward Ho !* n'a été inscrit que le 6 août 1607. Ces exclamations, du moins les deux premières, sont les « cris » des bateliers de la Tamise, familiers aux oreilles londoniennes. Le passage d'où M. Fleay conclut que *Westward Ho !* a été joué « avant Noël » n'a pas du tout, à mon sens du moins, la signification qu'il lui donne (Cf. Dekker's *Works*, III, 22 et 362).

Not out of our contention to do better
Than that which is opposed to ours in title, etc.

Comme il n'est question dans ces vers que d'une seule comédie, on en peut raisonnablement inférer que *Northward Ho !* n'avait pas encore paru. M. Fleay place l'apparition de celle-ci « vers février 1605 », mais sans donner de raisons. En réalité elle est peut-être bien postérieure ; en tout cas, nous ne sommes pas limités de ce côté. Il est infiniment probable que les trois pièces se sont suivies d'assez près, mais si expéditifs que fussent en ce temps-là les auteurs et les acteurs, encore faut-il leur laisser le loisir d'écrire et le temps de répéter. Les termes qu'emploie l'auteur du Prologue semblent indiquer qu'il y eut un certain intervalle entre la première et la seconde ; on lit, en effet, après les vers que nous avons cités plus haut :

For that *was* good, and better cannot be.

Si M. Fleay tient à placer la représentation d'*Eastward Ho!* au lendemain de *Westward Ho !* et à la veille de Noël, c'est pour expliquer la prompte délivrance des auteurs emprisonnés : « the reason for the sentence not being executed is not far to seek : Jonson was wanted for the Queen's Masque (Blackness) performed 1605 Jan. 6 ». Mais c'est là une supposition toute gratuite et qui soulève au contraire bien des difficultés. Si Dekker n'avait pas achevé la pièce « au jour de saint Thomas » (21 décembre), comment a-t-elle pu être jouée « avant Noël » ? Nous ne savons pas d'ailleurs si les malheureux auteurs ont été si promptement délivrés qu'il lui plaît à dire. Il me paraît bien plus probable, si la première pièce a été jouée aux environs de Noël, que la seconde a été donnée quelques semaines plus tard, vers le mois de février ou mars, à un moment où l'on pouvait déjà parler de l'autre au passé. Les dates extrêmes sont pour *Westward Ho !* le 2 mars et pour *Eastward Ho !* le 4 septembre, où elles figurent au Registre des Papetiers. Cette dernière apparemment a été imprimée avec les corrections nécessaires pour confondre les insinuations malveillantes ; l'emprisonnement des auteurs doit donc être antérieur au mois de septembre, mais il peut remonter jusqu'au mois de janvier. Impossible de préciser davantage.

Pourquoi les trois auteurs de la pièce, « Geo : Chapman, Ben : Jonson, Joh : Marston » (je transcris les noms dans l'ordre du titre), ont-ils été emprisonnés ? Je rappelle tout d'abord le passage bien connu des *Conversations* qui nous apprend ce détail : « He (Jonson) was delated by Sir James Murray to the King, for writing something against the Scots in a play Eastward Hoe, and voluntarily imprissonned himself with Chapman and Marston, who had written it amongst them. » (*G. C.*, III, 483.) D'après le texte de Drummond, il semble que sir James Murray ait dénoncé Jonson

personnellement ; j'imagine plutôt qu'il dénonça collectivement les auteurs de la pièce incriminée, qu'on arrêta les deux autres sans inquiéter Jonson, soit qu'il passât pour n'avoir eu que peu de part dans la composition de la comédie, soit qu'on fût assuré de son loyalisme ; mais que notre homme voulut partager l'infortune de ses deux collaborateurs et les rejoignit « volontairement ». Malgré l'ambiguïté des termes employés, il est évident que Jonson prit part à la comédie, sinon il n'aurait pas été s'emprisonner avec les deux autres. D'autre part il affirme, et on peut l'en croire, que les passages incriminés n'étaient pas de lui, que « Chapman et Marston les avaient écrits entre eux ». Il est assez difficile aujourd'hui, dans cette pièce assez bien fondue, de démêler la part de chacun ; la répartition que donne M. Fleay (*Biog. Chron.*, II, 81) me paraît bien conjecturale. Les passages qui ont pu donner ombrage aux compatriotes du nouveau roi se trouvaient probablement dans l'acte I (Marston's *Works*, ed. Bullen, III, 18), que M. Fleay donne à Marston, et dans l'acte III (*ib.*, page 64) qu'il attribue à Chapman. Les plaisanteries sur les Ecossais, sans être bien méchantes, n'étaient pas pour leur être agréables. Une certaine phrase du quatrième acte (*ib.*, page 79) : « *I ken the mon well ; he's one of my thirty pounds knights* », que l'acteur prononçait sans doute avec l'accent particulier du roi Jacques, était aussi assez irrévérencieuse. Il devait cependant y en avoir de plus déplaisantes, puisqu'on en supprima d'autres et qu'on les y laissa. Quelques exemplaires contiennent en effet le passage suivant, que je mets entre parenthèses et qui ne figure pas dans la plupart des éditions : « And then you shall live freely there, without sergeants, or courtiers, or lawyers, or intelligencers (only a few industrious Scots, perhaps, who indeed are dispersed over the face ot the whole earth. But as for them, there are no greater friends to Englishmen and England, when they are out on't, in the world, than they are. And for my part, I would a hundred thousand of hem were there, for we are all one countrymen now, ye know, and we should find ten times more comfort of them there than we do here). » Cette phrase ironique a été remplacée dans presque tous les autres exemplaires par une autre, tout à fait anodine, au bout de la tirade : « Besides there we shall have no more law than conscience, and not too much of either, serve God enough, eat and drink enough, and enough is as good as a feast. » (Acte III, III, 42 sqq ; vol. III, page 64.) Ceci prouve au moins que la pièce imprimée a été soumise à correction ; mais il est fort possible que les corrections aient porté sur d'autres points également. En somme, toute la comédie contenait à l'adresse des Bretons du Nord un certain nombre de vérités peu aimables, et les auteurs avaient largement usé, sinon abusé, des licences comiques.

Maintenant les lettres qu'on a lues plus haut peuvent-elles se rapporter à cette comédie ? Remarquons d'abord que dans aucune des lettres, soit de Chapman, soit de Jonson, il n'est question que de

deux personnes ; ni l'un ni l'autre ne mentionnent le nom, ni même l'existence, d'un troisième auteur. Or il est prouvé par le titre même de la comédie imprimée que Marston travailla à *Eastward Ho !* Si Marston avait été en prison avec eux, les deux autres auraient sollicité leurs puissants protecteurs en sa faveur ; dans une au moins de ces lettres, on trouverait une allusion à sa présence : il n'en est pas question. Chapman et Jonson sont d'accord pour rejeter sur « d'autres » (non pas sur un autre) la faute dont on les accuse ; mais il est évident que ces autres ne sont pas avec eux en prison. Même si Marston était seul responsable des passages incriminés, il n'était dans le caractère de l'un ni de l'autre de le charger pour se défendre. D'ailleurs le témoignage de Jonson est formel : il a dit à Drummond que Chapman était aussi coupable que Marston. M. B. Dobbell, qui a conscience de la difficulté, suppose que Marston n'était pas en prison avec eux, qu'il avait réussi à s'enfuir avant d'être arrêté ; comme si son absence avait pu justifier les autres de mentir pour échapper au châtiment. Mais le récit de Drummond s'oppose encore à cette hypothèse inutile : Marston était en prison avec Chapman, lorsque Jonson alla les y rejoindre, Je sais bien que Drummond a pu commettre des erreurs ; mais ses inexactitudes doivent porter moins sur les faits que sur les opinions, sur les paroles, sur les expressions de Jonson. En tout cas, jusqu'à ce qu'il soit démenti par des documents plus sûrs, on est bien obligé de faire état de son texte ; et il n'est pas vraisemblable qu'en trois lignes, il ait été commettre deux erreurs.

L'argument me paraît décisif, mais d'autres considérations s'opposent également à cette explication. Au début de sa lettre au roi, Chapman, après avoir appelé la clémence de « sa gracieuse Majesté » sur « ses deux humbles sujets prosternés », ajoute cette phrase que je laisse en anglais à dessein : « *whose chief offences are but two clawses and both of them not our owne* ». Au premier abord, ceci paraît confirmer la théorie de M. Dobbell, puisque le passage cité plus haut et supprimé dans la plupart des exemplaires, se compose en somme de deux phrases (en réalité deux phrases et demie). Mais si les deux phrases dont parle Chapman avaient été consécutives comme sont les deux phrases de la comédie, il n'aurait pas employé cette tournure qui les dissocie : « *and both of them not our owne* ». Pour exprimer la pensée que ni Jonson ni lui n'avaient eu part à la rédaction de ce passage, il aurait dit par exemple : « *which neither of us did pen* » ou « *for which neither of us is responsible* ». D'ailleurs il n'est nullement prouvé que l'on n'ait relevé dans cette comédie que ces deux passages offensants pour les Ecossais ; il y en a d'autres qui subsistent et il y en avait d'autres sans doute qui ont dû être atténués.

*
* *

Si les lettres en question ne s'appliquent pas à *Eastward Ho !*, quelle est la pièce à laquelle elles se rapportent ? M Fleay, qui ne connaissait que la première, était d'avis qu'il s'agissait ici de *Séjan*. On sait en effet que la tragédie de Jonson, jouée en 1603, avait été écrite en collaboration, mais que Jonson publiant sa pièce (en 1605 précisément) avait remplacé les scènes dues à cette « seconde plume » par d'autres « de son cru ». Voici d'ailleurs le passage de l'Avis aux Lecteurs, où il nous fait part de ce changement : « Lastly I would inform you, that this book, in all numbers, is not the same with that which was acted on the public stage ; wherein a second pen had good share : in place of which, I have rather chosen to put weaker, and no doubt less pleasing of mine own, than to defraud so happy a genius of his right by my loathed usurpation ». Nous ignorons malheureusement quel est cet « heureux génie » dont l œuvre peut-être admirable nous a été ainsi dérobée ; on a prononcé parfois, mais sans la moindre apparence, le nom de Shakespeare. Tout le monde est d'accord aujourd hui, je crois, pour penser qu'il s'agit de Chapman, qui était d'une douzaine d'années l'aîné de Jonson, et probablement le seul de ses contemporains, auquel il fût alors disposé à payer un tel éloge. On sait d'autre part que Jonson avait été inquiété pour son *Séjan;* voici les termes exacts employés par Drummond, de qui nous tenons la chose : « Northampton was his mortal enemy for beating on a Saint George's one of his attenders. He was called before the Council for his *Sejanus* and accused both of popery and treason by him. » (*G.-C.*, III, 484.) Drummond tourne si mal ses phrases qu'elles sont généralement peu claires : ainsi nous ne savons pas dans l espèce si l'accusation de papisme et de trahison s'applique à *Séjan* ou se rapporte à une autre affaire [1]. Il est fort possible que l ambitieux vieillard, toujours désireux d'accabler les catholiques pour ne paraître pas des leurs, ait trouvé dans *Séjan* quelque éloge de Rome, qui lui aura paru susceptible d'une interprétation séditieuse. Il se pourrait également que cherchant toutes les occasions de nuire à Jonson, il ait trouvé dans le catholicisme notoire du poète un autre prétexte à l'ennuyer,

1. M. Fleay prétend (*B. Chr.*; I, 347) que ce jour de Saint-George était incontestablement, « undubitably », le 23 avril 1605, jour où Northampton fut fait chevalier de la Jarretière. L'assertion me paraît bien aventureuse. En réalité nous ne pouvons rien affirmer là-dessus. Le jour de Saint-George était un jour de fête que l'on célébrait tous les ans sans doute : le récit de Drummond peut s'appliquer à n'importe quelle année entre 1603 (avant le *Séjan*) et 1613 (Northampton est mort en 1614). Il se pourrait fort bien que l'accusation de papisme, si elle est indépendante de celle du *Séjan*, ait eu lieu vers 1610 et qu'elle ait déterminé la seconde conversion de Jonson. J'ai dit plus haut pour quelles raisons je préférerais la date de 1606, mais l'explication que j'émets ici aurait l'avantage de n'exiger aucune correction.

comme une occasion d'étaler son zèle. La solution de ce point serait intéressante ; malheureusement, dans l'état actuel de la science, nous en sommes réduits à des hypothèses.

Rapprochant ces deux faits, dont l'un est prouvé et l'autre probable, M. Fleay en avait conclu que la lettre à Salisbury publiée par Gifford se rapportait au *Séjan*. Ce qui le confirmait dans sa supposition, c'est qu'en tête du *Séjan*, dans le quarto de 1605, on trouve une longue pièce de Chapman (elle n'a pas moins de 174 vers), dont la fin semble jeter un jour curieux sur l'épisode qui nous occupe. Le morceau, qui contient d'admirables vers, est diffus et confus, comme il arrive souvent avec Chapman ; la place nous fait malheureusement défaut pour le citer tout entier, et le passage qui nous intéresse est certainement le moins bon. Il est question des ennemis de la Poésie, *dull poet-haters*, qui poursuivent de leurs attaques les amis fervents de la Muse : « Ne te décourage pas cependant, dit le poète à son ami ;

Our Phoebus may, with his exampling beams,
Burn out the webs from their Arachnean eyes,
Whose knowledge — day-star to all diadems —
Should banish knowledge-hating policies :
So others, great in the sciential grace,
His Chancellor, fautor of all human skills ;
His Treasurer taking them into his place,
Northumber, that with them his crescent fills,
Grave Worcester, in whose nerves they guard their fire,
Northampton, that to all his height in blood,
Heightens his soul with them, and Devonshire,
In whom their streams, ebb'd to their spring, are flood,
Oraculous Salisbury, whose inspired voice
In state proportions sings their mysteries,
And though last-named, first in whom they rejoice,
To whose true worth they vow most obsequies,
Most noble Suffolk, who by nature noble,
And judgment virtuous, cannot fall by Fortune,
Who, when our herd came not to drink, but trouble
The Muses' waters, did a wall importune —
Midst of assaults — about their sacred river ;
In whose behalfs my poor soul, consecrate
To poorest virtue, to the longest liver
His name, in spite of death, shall propagate, etc [1].

1. Cf. Chapman, *Minor Poems*, pp. 104-6 La pièce de Chapman figure de nouveau très écourtée, bien que fort longue encore dans le folio de 1616. Le passage que nous citons a notamment été supprimé. La raison m'en paraît assez transparente : en 1616 la plupart des grands personnages évoqués par Chapman étaient morts : Devonshire en 1606, Dorset en 1608 Salisbury en 1612. Northumberland, depuis la Conspiration des Poudres, était en disgrâce ; Suffolk avait perdu, à la suite des affaires de sa fille, la trop fameuse comtesse d'Essex, beaucoup de son prestige. Quant à Northampton, mort d'ailleurs en 1614, le poète ne tenait sans doute pas à imprimer au milieu de ses œuvres l'éloge de son « mortel ennemi ».

Sans doute, si l'on pouvait démontrer que Jonson et Chapman ont été emprisonnés ensemble à l'occasion du *Séjan*, on résoudrait élégamment une double difficulté. Mais la présence de ce morceau en tête du *Séjan* a-t-elle la signification qu'on veut lui donner ? Les vers que nous avons mis en italiques doivent-ils s'expliquer ainsi ? M Fleay précisément me paraît s'être mépris sur leur sens : « That Chapman and Jonson were released through the influence of Suffolk is clear from the verses prefixed by Chapman to Sejanus in the 1605 edition, in which he mentions the wall he importuned about the sacred river of the Muses' waters, when the herd came, not to drink, but to trouble them. » (*Biog. Chron.*, I, 347-8.) Il me semble, sauf erreur, que la pensée du poète est très différente ; grammaticalement, logiquement et poétiquement, cette interprétation ne peut se soutenir. Voit-on le poète « importuner une muraille », qui restera probablement sourde à ses appels, pour protéger « la rivière sacrée » ? Pour débrouiller ces incohérences, il faut tenir compte des particularités archaïques de la langue de Chapman, et le sens apparaît alors clairement « Vous qui (il s'agit de Suffolk seul ou, plus probablement, de tous ceux qu'il vient d'énumérer), lorsque notre troupeau (la bande des *poet-haters*) vint, non pour boire, mais pour troubler les eaux des Muses, fîtes une muraille inabordable (sens latin , au milieu des assauts, autour de leur rivière sacrée, etc. » Peut-on conclure de ces vers qu'il s'agit d'un poème pour lequel Jonson et Chapman ont été inquiétés tous les deux ensemble ? Il est possible, mais cela ne ressort nullement du texte : il s'agit peut être d'une affaire où l'un des deux, Chapman ou Jonson, eut des ennuis. Or nous savons que « Jonson fut appelé devant le Conseil pour son *Séjan* » par Northampton, soit après 1605, soit plus probablement avant. En tout cas trois des épigrammes louangeuses imprimées dans le quarto de 1605, signées l'une de Hugh Holland, la seconde du pseudonyme « Philos », la troisième des initiales « Ev. B. », font allusion aux ennuis qu'éprouva l'auteur (au singulier, il n'est jamais question d'un collaborateur au sujet de sa pièce. Voici des trois la plus nette :

Thy poem (pardon me) is mere deceit,
Yet such deceit, as thou that dost beguile,
Art juster far than they who use no wile ;
And they who are deceived by this feat,
More wise, than such who can eschew thy cheat :
For thou hast given each part so just a style,
That men suppose the action now on file
(And men suppose, who are of best conceit).
Yet some there be, that are not moved hereby,
And others are so quick, that they will spy
Where later times are in some speech unweaved,
Those wary simples ; and these, simple elves ;

They are so dull, they cannot be deceived,
They so unjust, they will deceive themselves[1]. PHILOS.

Il me paraît évident, d'après tout ceci, que des esprits malveillants, ennemis personnels de Jonson ou courtisans trop zélés, ont cherché ou cru voir sous les noms romains du *Séjan* une satire des hommes et des événements du jour. Jonson n'était coupable d'aucun sous-entendu malicieux ; convoqué devant le Conseil, il n'eut sans doute aucune peine à se laver de ces accusations et s'en tira probablement (car ces grands personnages n'aimaient pas se tromper et ils ont dû traiter de haut ce « barbouilleur ») avec une semonce et le conseil de ne pas recommencer. Pourtant, dira-t-on, Northampton n'était pas parmi les protecteurs de Jonson, il était son accusateur au contraire Mais il est probable que Northampton n'était dans l'espèce que le porte-paroles d'autres personnes, plus mêlées à la vie littéraire et désireuses de lui plaire en attaquant Jonson ; il se faisait tout simplement l'écho complaisant de soupçons qu'il n'aurait pas imaginés de lui-même et que les déclarations de Jonson devant le Conseil suffirent à dissiper. L'hypocrite accusateur, qui n'était pas disposé à jouer les Catons, ne persista probablement pas dans ses dires, et c'est ainsi que Chapman put le compter, plus ou moins ironiquement, parmi les défenseurs du poète. En résumé, la pièce de Chapman, qui se trouve en tête du quarto, me semble faire allusion aux ennuis que l'auteur de *Séjan* a éprouvés du fait de son drame. Elle fut écrite évidemment après le 4 mai 1605, puisque Salisbury y est désigné par son nouveau titre ; comme la pièce est inscrite au S. R. le 4 novembre 1604 (pour Blount), mais ne fut publiée qu'en 1605 (pour Thorpe), après le 4 mai, il est probable ou bien que la publication fut retardée par d'autres occupations de Jonson (composition du *Masque de Noirceur*, d'*Eastward Ho !*, de *Volpone*, collaboration possible à d'autres pièces, temps passé en prison) ou bien que la pièce imprimée, laquelle était de Jonson seul (et Chapman, en effet, ne paraît pas avoir été inquiété), fut celle qui donna ombrage aux pouvoirs publics, en ce temps de malaise et de suspicion, et que la publication fut arrêtée par ordre supérieur jusqu'en mai ou juin 1605 (au plus tôt). Les deux explications peuvent se défendre ; mais il reste possible, bien entendu, que le passage cité plus haut vise une autre pièce, qui put mettre Chapman *ou* Jonson dans un mauvais cas, le *Poetaster* par exemple. Je croirais plutôt pour ma part qu'il s'agit du *Séjan*. Voyons maintenant si l'on en peut dire autant des lettres que M. B. Dobbell a retrouvées[2] ?

1. *Works*, Giff.-Cunn., I, CII.

2. La principale objection que fait M. Dobbell à l'hypothèse de M. Fleay est que le *Séjan*, ayant été joué en 1603, était trop connu en 1605 pour être l'objet d'une accusation. C'est pourquoi je crois qu'il s'agit ici de la pièce imprimée, retouchée par Jonson, qui était par certaines parties nouvelle. Notez qu'il y a en tête du

Une objection se présente à l'esprit tout d'abord. Il n'est nullement prouvé que Chapman ait été inquiété à propos du *Séjan*, ni que Jonson ait été emprisonné à cause de sa pièce Drumond dit simplement : « Il fut appelé devant le Conseil pour son *Séjan* et accusé de papisme et de trahison par lui (Northampton) » Cependant l'objection n'est pas insurmontable. Jonson, parlant de son inimitié avec Northampton, a pu ne pas dire à Drummond que Chapman avait été subsidiairement impliqué dans l'affaire. Il a pu également passer sous silence le point, secondaire en somme, de l'emprisonnement : Jonson devait commencer à se blaser sur les désagréments de ce genre. N'oublions pas non plus que les *Conversations* ne sont que des résumés : Drummond ne nous donne de chaque fait que l'essentiel et Jonson n'envisageait les choses qu'à son point de vue. En fin de compte, si rien n'établit que Jonson ait été en prison pour son *Séjan* et que Chapman l'y ait accompagné, rien non plus ne prouve le contraire. Adoptons, provisoirement, cette hypothèse.

D'autres difficultés se présentent aussitôt. Il semble par exemple que les auteurs de la pièce incriminée viennent d'éprouver quelques ennuis et qu'ils ont déjà eu recours à l'obligeance de leurs puissants correspondants. La lettre de Jonson à Salisbury (1) commence ainsi : « It hath still been the tyranny of my fortune so to oppress my

quarto de 1605 deux pièces de Chapman, celle que j'ai signalée plus haut et une autre, un sonnet, qui ne fait allusion à aucun événement de ce genre. Lorsque Jonson voulut publier son *Séjan* à la fin de 1604, c'était la plus courte qui devait paraître sans doute en tête du volume, avec les épigrammes de Wm. Strachey et Marston, celles de « Cygnus » et du mystérieux « Th. B. » Lorsque la pièce parut en 1605, après mai, on y ajouta sans doute les trois autres mentionnées ci-dessus, et Chapman composa alors une autre pièce pour louer la sagesse éclairée du roi Jacques et de son Conseil. De ce fait, on peut conclure que les ennuis occasionnés à Jonson par le *Séjan* se sont passés dans l'intervalle. Peut-être aussi, car l'année 1605 s'étend en fait jusqu'au 24 mars 1606, l'auteur d'*Eastward Ho !* a-t il voulu saisir cette occasion de remercier les membres du Conseil à qui les trois collaborateurs devaient apparemment leur délivrance. Les deux explications, je le répète, peuvent se défendre et ne sont pas d'ailleurs inconciliables. Il semble cependant, comme l'a fait remarquer M. Fleay, que s'il avait eu en vue la bourgeoise comédie des deux apprentis de Londres, il n'aurait point parlé de « la rivière sacrée des Muses ». Pour moi, je persiste à croire que la pièce a été publiée en mai ou juin 1605 et que l'affaire d'*Eastward Ho !* est postérieure. Pourtant, à la fin de l'argument du *Séjan*, on lit dans le quarto cette phrase qui a été supprimée dans l'édition de 1616 et qui paraît faire allusion à la Conspiration des Poudres : « This do we advance as a mark of terror to all traitors and treasons ; to shew how just the heavens are, in pouring and thundering down a weighty vengeance on their unnatural intents, even to the worst princes ; much more to those, for guard of whose piety and virtue the angels are in continual watch, and God himself miraculously working. » Si Jonson, en écrivant ces mots, songeait à la providentielle découverte du complot de Catesby, c'est que la pièce a été publiée après le 5 novembre et la phrase aurait été ajoutée après coup pour protester contre les soupçons dont son loyalisme avait été l'objet. Mais il se pourrait aussi qu'elle ait été écrite en 1603 ou 1604 et fît allusion au complot de Cobham et de Grey. Dans le doute, il faut pourtant admettre que la pièce a été publiée (date extrême) immédiatement après le 5 novembre 1605.

endeavours that before I can shew myself grateful in the least for former benefits, I am enforced to provoke your bounties for more. » Dans la lettre de Chapman au lord Chamberlain (3) on lit également : « And had your good lordshippe vouchsate this addition of grace to your late free bounties, etc. », ce qui semble faire allusion à quelque circonstance antérieure, où l'un et l'autre poète, *ensemble* ou *séparément*, avaient éprouvé l'avantage des puissantes amitiés. On en peut conclure qu'il s'agit ici de l'affaire d'*Eastward Ho !* qui semble pourtant avoir été postérieure à celle du *Séjan*. Une phrase de la première lettre paraît confirmer cette conclusion : « I protest to your honour, and call God to testimony (since my first error, which, yet, is punished in me more with my shame than it was then with my bondage), etc. ». Ceci, dit Gifford, se rapporte à *Eastward Ho !* (*Mem.*, XLIX), mais le point ne me paraît pas aussi sûr. Entre l affaire d'*Eastward Ho !* et celle de *Séjan* (s'il s'agit ici du *Séjan*), il s'est écoulé fort peu de temps, quelques semaines au plus, pendant lesquelles Jonson n'a rien écrit ni rien fait jouer qui puisse établir son innocence. Cette « première erreur » serait donc, très probablement, le *Poetaster*, joué quatre ans auparavant, en 1601 ; pour lequel il est fort possible qu'il ait été emprisonné D'ailleurs parlerait-il de « honte » s'il s'agissait d'*Eastward Ho !*, où sa conscience n'avait rien à lui reprocher, ni comme auteur ni comme homme ? Il s'agit donc ici très probablement d'une pièce qui n'est pas *Eastward Ho !* (puisque Marston n'est pas mentionné comme prisonnier) et qui est vraisemblablement postérieure à *Eastward Ho !* (puisque les deux poètes ont eu très récemment l'occasion d'invoquer l'appui du lord Chamberlain et du lord Privy Seal). La question serait réglée si l'on savait de science certaine que *Séjan* (sous la forme imprimée) est antérieur à *Eastward Ho !* Malheureusement la chose n'est que très probable.

Deux autres phrases, l'une de Chapman, l'autre de Jonson, contribuent à augmenter nos doutes. « The cause (would I could name some worthier, though I wish we had none worthy our imprisonment) is (the words irk me that our fortune hath necessitated us to so despised a course) a play, my lord ; etc. » (Lettre 1.) Je veux bien que Jonson exagère à dessein le mépris de son art, probablement pour atténuer aux yeux du ministre l'importance de sa faute ; mais je doute cependant qu'il eut jamais écrit une pareille phrase à propos du *Séjan*, pièce savante et forte, dont il devait tirer quelque vanité. Il aurait eu moins de scrupule, s il s'était agi d'une comédie plus ou moins bouffonne, comme *Eastward Ho !* par exemple, où il n'aurait pas été seul en cause. Mais le début de la lettre de Chapman à Suffolk (3) me paraît plus décisif encore : « Of all the oversights for which I suffer none repents me so much as that our unhappie booke was presented without your lordshippes allowance, for which we can plead nothing, etc. » Donc il s'agit d'une pièce qui a été représentée sans l'aveu du lord Chamberlain, lequel était probablement, depuis la disgrâce de Daniel, investi du soin d autoriser les pièces

de théâtre. Etait-ce le cas du *Séjan* qu'on jouait depuis deux ans déjà et qui avait été dûment autorisé sans doute lors de la première représentation ? Mais, dira-t-on, il s'agit peut-être de la version nouvelle, fortement remaniée par Jonson et qui avait besoin par conséquent d'une autorisation renouvelée ? Evidemment non ; car dans ce cas Chapman aurait été en droit de protester qu'il n'était pour rien dans cet arrangement, et Jonson se serait fait un devoir de disculper entièrement son ami, en prenant toute la responsabilité sur lui seul. S'il n'en fit rien, c'est que la pièce incriminée n'était pas le *Séjan*.

Examinons maintenant la défense même des deux auteurs. Voici ce que dit Jonson : « Our offence a play, so mistaken, so misconstrued, so misapplied, as I do wonder whether their Ignorance or Impudence be most, who are our adversaries. » (Lettre 7.) Dans une autre lettre (6) il prétend qu'ils sont punis pour la faute d'autrui : « Though we know it onlie the propertie of men guiltie and worthy of punishment to invoke Mercye ; yet now it might relieve us, who have onlie our Fortunes made our fault : and are indeede vexed for other men's license. » Chapman supplie le lord Chamberlain de vouloir bien se faire rapporter exactement les paroles sur quoi l'accusation repose et ne doute pas qu'un examen impartial ne les justifie pleinement : « And had your good Lordshippe vouchsafte this addition of grace... to have heard our reasons for our well wayd opinions ; And the wordes truly related on which both they and our enemies complaints were grounded, etc. » (Lettre 3.) Dans sa lettre au roi, il est plus explicite encore ; je transcris de nouveau la phrase que j'ai déjà commentée plus haut : « Whose chief offences are but two clawses and both of them not our owne. » Sans doute tout cela peut à la rigueur s'appliquer au *Séjan*, mais s'appliquerait mieux, selon moi, à une comédie qu'à une tragédie. Chapman prétend que les deux phrases qui ont donné ombrage aux pouvoirs publics ne sont pas d'eux ; elles sont par conséquent d'un troisième auteur, ou elles ont été introduites à la représentation par les acteurs. Cette seconde hypothèse me semble confirmée par l'expression de Jonson, disant qu'ils « souffrent pour la licence d'autres hommes », à moins qu'il n'emploie ce pluriel héroïque pour n'attirer les soupçons sur personne en particulier. Mais si un tiers avait collaboré à la pièce, on l'aurait su, on l'aurait fait rechercher ; pour moi, il s'agit donc des acteurs. D'autre part, il me semble bien difficile, quasiment impossible, que les acteurs aient pu ajouter quelques traits de leur cru à une pièce comme le *Séjan*, qui est entièrement en vers ; au contraire, c'était chose courante pour les comédiens de relever le texte de l'auteur par des plaisanteries improvisées, dans les scènes comiques écrites en prose. Toutefois un troisième sens est admissible : la phrase de Chapman peut vouloir dire aussi que les deux « phrases » incriminées ont été inexactement rapportées, dénaturées par la malveillance, et par conséquent « ne sont pas d'eux ». Mais quelle que

soit l'interprétation adoptée, pense-t-on que Chapman ou Jonson auraient employé des expressions aussi dédaigneuses à l'égard de leurs ennemis s'il s'était agi du *Séjan?* Le principal adversaire du *Séjan*, Northampton, était un trop grand personnage pour qu'on s'exprimât sur son compte en pareils termes. La conclusion me paraît s'imposer. Sait-on à quoi avaient trait ces deux phrases, et les autres passages de la pièce qui avaient motivé les plaintes et mis en prison les deux malheureux ? Chapman, dans la lettre qu'il adresse au roi (2), parle surtout du regret qu ils ont d'avoir peiné Sa Majesté, d'avoir causé son « déplaisir » et sa « colère » ; mais ce sont là probablement clauses de style. Jonson au contraire, dans sa lettre à Salisbury (1), semble dire qu'un personnage déterminé s'est cru visé, d'ailleurs bien à tort, par un portrait peu flatteur : « A play, Mylord, wherof we hope there is no man can justly complain that hath the virtue to think but favourably of himself. » L'innocence de ses intentions est si évidente, ajoute-t-il, qu'il est sûr d'être absous et acquitté, « si le juge veut bien lui prêter une oreille équitable », s'il n'apporte contre eux aucune prévention (*prejudice*). Malheureusement il y a des gens malicieux qui n'osent hasarder leurs traits de satire que sous le couvert d'autrui, qui font dire aux autres les méchancetés qu'ils pensent tout bas, « who are witty in another man's works and utter their own malicious meanings under our words ». Pour lui, depuis « sa première erreur », il a tellement « tempéré son style qu'il n'a pu donner cause de chagrin à aucun homme de bien », et s'il a attaqué les vices généraux, il a toujours épargné les personnes. Evidemment ceci peut à la rigueur s'appliquer au *Séjan*, où les vices des courtisans, des flatteurs, des sycophantes sont fouaillés avec la vigueur de Tacite, et souvent même avec ses expressions. Mais il me semble plutôt qu'il s'agit d'une comédie, où quelque personnage (du second rang plutôt que du premier) aura cru discerner quelques plaisanteries à son adresse. La phrase suivante cependant conviendrait mieux à une tragédie : « I beseech your most honourable Lordship, suffer not other men's errors or faults past to be made my crimes, etc. » Au premier abord, en effet, on se demande s'il ne s'agit pas ici de quelque déclamation républicaine, de quelque profession de foi « romaine », que Jonson aurait par scrupule historique inséré dans sa tragédie, et qu'on aurait pu interpréter en mauvaise part, comme étant l'expression de ses sentiments particuliers. Mais tout le reste de la lettre et tout le reste des lettres s'opposent à cette explication, et il en faut chercher une autre. Si le texte qu'on discute est exact (remarquez, en effet, la présence suspecte du mot *past* à deux lignes d'intervalle), il faut sans doute comprendre le passage comme une allusion à ces « autres hommes », dont la « licence » est la cause de leur malheur (6). La pièce dont il est question était peut-être une de ces vieilles pièces quasi anonymes, où trois ou quatre auteurs avaient collaboré, sans qu'on pût bien démêler la part de chacun ; et les phrases suspectes étaient peut-être dues à une « autre plume », à

quelque auteur mort depuis, Chettle par exemple, ou Haughton ou Hathaway ou Wilson, qui n'avaient pas contribué une ligne au *Séjan*.

La suite de la lettre de Jonson ne prouve rien pour ou contre notre hypothèse ; elle suggère cependant quelques inductions. Il demande à être examiné « d'après tous ses ouvrages passés », et pour n'avoir pas l'air de rien concéder, il ajoute : « et celui que voici ». Je transcris la suite en anglais : « And not trust to rumour, but my books (for she is an unjust deliverer both of great and small actions) whether I have ever (many things I have written private and public) given offence to a nation, to a public order or state, or any person of honour and authority .. If other have transgressed, let me not be entitled to their follies. » Il ne s'agit pas ici, bien entendu, de son codétenu. Si dans le corps de la lettre, absorbé par sa forte personnalité, Jonson a toujours l'air de plaider pour lui seul, il parle toujours en termes élogieux et amicaux de son collaborateur et ne sépare pas leurs deux causes. Cette dernière phrase, qui résume toute sa défense, concerne la corporation des acteurs ou celle des auteurs, ou tels individus déterminés dans sa pensée. Quant aux livres dont il invoque le témoignage en sa faveur, il ne s'agit pas, comme le veut M. Fleay, de ceux qu'il a publiés depuis *Eastward Ho !*, ni même depuis le *Poetaster*, mais de toutes celles de ses œuvres qui sont imprimées (les deux comédies des *Humeurs*, *Cynthia's Revels*, le *Poetaster*, *the King's Entertainment*), voire même de celles qui ne le sont pas (*private*). La phrase où il déclare qu'il n'a jamais donné offense à aucune nation (comme les Ecossais), ni à aucun ordre de l'Etat (soldats, magistrats, chevaliers) semble prouver que la pièce dont il s'agit est postérieure à *Eastward Ho !* et n'est pas cette comédie ; la dernière partie de la phrase a probablement rapport à la pièce qui nous occupe et que nous cherchons vainement à identifier.

En résumé, si la chose n'est pas impossible, il nous semble fort peu probable qu'il s'agisse en l'espèce du *Séjan*. Toute l'argumentation que nous venons de développer ne vaut d'ailleurs que pour le cas où les deux mots de Drummond « papisme et trahison » ne se rapporteraient pas au *Séjan*. Si les griefs de Northampton contre *Séjan* étaient d'ordre confessionnel, il est évident que les lettres ne se rattachent pas à cette occasion. Dans une d'elles au moins il serait fait une allusion directe ou indirecte à une accusation si grave ; le ton de la protestation serait plus indigné, plus véhément. Des deux côtés nous arrivons donc à des conclusions identiques.

*
* *

Si, comme il est infiniment probable, l'emprisonnement dont il s'agit dans cette correspondance n'a pas été occasionné par le *Séjan*, ni par *Eastward Ho !* quelle est la pièce dont il est question

dans ces lettres ? C'est le troisième point qu'il nous reste à examiner.

Chapman et Jonson ont-ils collaboré à d'autres pièces ? La chose est possible. Il y avait entre eux des affinités de caractère et une communauté d'érudition. Chapman était de tous ses confrères celui que Jonson estimait le plus, à ce moment ; la différence d'âge entre eux permet de dire qu'il était le seul qu'il respectât. Ils avaient composé ensemble le *Séjan*, la chose est du moins probable ; ils venaient de travailler tous les deux à *Eastward Ho !* Rien n'empêche de supposer qu'ils aient en cette même année 1605 associé leurs deux talents dans une autre entreprise. D'ailleurs ils se connaissaient de longue date : le jeune débutant et son besogneux aîné émargeaient l'un et l'autre au registre d'Henslowe. Nous savons en tout cas que le 23 octobre 1598 (tandis que Jonson était sous les verrous pour avoir tué Gabriel Spencer) Henslowe payait à Chapman une somme de 3 lbs. « pour deux actes d'une tragédie sur le plan de Benjamin ». M. Fleay a suggéré l'idée qu'il s'agissait ici de *Mortimer*, supposition d'ailleurs toute gratuite ; mais qui sait si cette tragédie, conçue par l'un, rédigée par l'autre, n'est pas la pièce qui, reprise en 1605, aura donné lieu aux incidents qui nous occupent ? On remarquera d'autre part que Chapman en 1605 et 1606 publie coup sur coup, outre *Eastward Ho !* trois comédies, *All Fools, the Gentleman Usher* et *Monsieur d'Olive*, qui semblent toutes les trois avoir été composées quelques années auparavant. Ne peut-on voir dans cette précipitation à publier le désir de mettre sous les yeux du public les pièces des procès dont on le poursuit ? Jonson n'a pas collaboré à ces comédies, dira-t-on ; elles ne portent sur la couverture que le nom de Chapman. Il est vrai, mais on peut penser que Jonson, pour reconnaître le bon procédé de son ami qui lui a abandonné la paternité et le bénéfice du *Séjan*, lui aura abandonné en revanche les droits qu'il pouvait avoir sur ces comédies. D'ailleurs il n'y a peut-être pris qu'une part secondaire, mais il semble bien qu'il y ait mis la main. Certaines scènes rappellent beaucoup sa manière, son style, son genre de plaisanteries. Bref, il me paraît vraisemblable que l'on reprit en 1605 une comédie de Chapman, à laquelle Jonson avait pu collaborer autrefois, et qui fut remaniée pour la circonstance par l'un ou l'autre, ou par l'un et l'autre ; et dont divers passages, notamment deux phrases, ajoutées par les acteurs ou dues à un autre collaborateur disparu, donnèrent ombrage à quelques personnes, voire même à Sa Majesté.

Les trois comédies que nous venons de nommer répondent bien mieux que le *Séjan* ou *Eastward Ho !* aux circonstances signalées plus haut et aux expressions employées dans cette correspondance. (Voir ce qu'en dit M. Fleay, *Biog. Chron*, I, 58-9.) Dans *Monsieur d'Olive* particulièrement, on trouve un personnage qui a tout l'air d'une caricature personnelle, et bon nombre de plaisanteries roulent sur la cour et les fameux chevaliers du roi Jacques. Une autre comédie

qui parut (anonyme) en 1606 convient également à la description proposée : je veux parler de *Sir Giles Goosecap*. La pièce figure au S. R. à la date du 10 janvier 1606 (pour Blount), avec cette observation : « provided that it be printed according to the copy whereat Mr. Wilson's hand is at. » Ce Wilson[1] était-il le poète ou l'acteur ou un secrétaire inconnu du lord Chamberlain, un employé de la censure ? Peu importe d'ailleurs. Cette petite note prouve sans contredit que la pièce a été reprise en 1605 (elle date de 1601-1602), qu'elle déplut en haut lieu et qu'il fallut la reviser pour obtenir le droit de la rendre publique. Le héros de la comédie, sir Giles Goosecap of Essex, et la plupart des personnages ont bien l'air de caricatures personnelles ; quant aux deux phrases dont parle Chapman, elles ont sans doute été supprimées par ordre dans l'édition que nous possédons. Mais, dira-t-on, la pièce est anonyme : c'est un fait qui paraît confirmer plutôt mon hypothèse. Il est généralement admis que la pièce est de Chapman ; elle porte en effet l'empreinte de sa manière très reconnaissable[2]. Bullen et Fleay sont d'accord sur ce point. Ce dernier d'autre part y découvre « des marques évidentes de l'influence de Jonson ». Ne peut-on supposer qu'il a pris une part, plus ou moins restreinte, à sa composition ? Peut-être un troisième auteur y avait-il aussi collaboré autrefois, qui était responsable des passages suspects. Si Chapman et Jonson ont gardé l'anonyme, c'est ou bien qu'ils ne voulaient pas reconnaître leur œuvre dans la pièce ainsi défigurée par autorité de justice, ou plutôt pour mieux marquer qu'ils n'étaient pas seuls responsables des hardiesses et des personnalités qu'on leur reprochait.

Si maintenant l'on incline à penser qu'il s'agit plutôt d'une tragédie que d'une comédie, on a le choix encore entre *Bussy d'Ambois*, *Caesar and Pompey* et les deux pièces sur *Biron*. Ces deux dernières, il est vrai, n'ont été publiées qu'en 1608 (S. R., 5 mai) ; mais il est certain pour moi qu'elles étaient jouées depuis longtemps quand l'Ambassadeur de France les fit interdire (5 avril 1608) : il y est fait allusion déjà dans *Northward Ho !* (imp. en 1607, mais évidemment antérieur). *Bussy d'Ambois* a été publié en 1607, mais date probablement de 1603 ou 1604, et fut transporté par Kirkham des *Revels Children* aux *Paul's Boys*, qui la jouèrent sans doute en 1605 (Fleay, *Biog. Chron.*, I, 59). Quant à la tragédie de *Caesar and Pompey*, publiée seulement en 1631, elle est également antérieure à *Northward Ho !* Mais comme rien ne prouve que Jonson ait aidé Chapman dans la composition de ses tragédies, il vaut mieux, je crois, supposer que la pièce en question était une comédie.

Un dernier mot. Notre longue argumentation est fondée sur ce

1. Wilson le poète a été enterré à Cripplegate le 20 novembre 1600.

2. Il est dit dans l'édition de 1636 que l'auteur est mort. Or les seuls poètes morts avant 1636, qui en 1601 fussent en rapports avec les Enfants de la Chapelle, sont Marston, Middleton et Chapman. (Fleay, *B. Chr.*, II, 323.)

fait que la lettre de Jonson à Salisbury trouvée à Hatfield porte le millésime 1605. Cette date, qui se trouve au revers, n'a sûrement pas été apposée par Jonson, qui aurait mis le jour et le mois plutôt que l'année. Elle a dû être ajoutée lors d'un classement des papiers de la famille Salisbury. Il importerait de savoir à quel moment elle fut ajoutée et si la personne qui l'y ajouta avait qualité pour le faire. Elle n'a peut-être mis la date de 1605 que comme date extrême (à cause du nom de Salisbury) ou croyant qu'elle se rapportait à l'affaire d'*Eastward Ho !* Quoi qu'il en soit d'ailleurs, je tiens cette date de 1605 (ou 1606) comme étant la plus probable. Voici donc les conclusions qui, dans l'état actuel de la question, me paraissent devoir être adoptées :

1° Qu'il ne s'agit dans les lettres citées plus haut ni du *Séjan* ni d'*Eastward Ho !* mais plutôt d'une comédie due à la collaboration de Jonson et de Chapman, vraisemblablement *Sir Giles Goosecap ;*

2° Que l'emprisonnement dont il est question dans ces lettres dut avoir lieu peu de temps après l'affaire d'*Eastward Ho !* soit immédiatement avant, soit peu de temps après la découverte du Complot des Poudres (octobre ou décembre 1605) [1].

APPENDICE D

Jonson et la Conspiration des Poudres.

On trouve dans les *State Papers* (*Domestic*) (James I, vol. XVI, nr. 30) une lettre de Ben Jonson à lord Salisbury que je reproduis intégralement :

« My most honourable Lord, May it please Your Lordship to understand there hath beene no want in me, eyther of labor or sincerity in the discharge of this business, to the satisfaction of Your Lordship and the State. And whereas, yesterday, upon the first mention of it, I tooke the most ready course (to my present thought) by the Venetian Ambassadors Chaplin, who not only apprehended it well, but was of mind with mee, that no man of

1. Les deux auteurs furent sans doute relaxés grâce à l'intervention ou à l'indulgence de Suffolk (voir lettre 4). On sait que Jonson composa le *Masque d'Hymen* pour le mariage de sa fille, la célèbre lady Somerset : or le masque fut joué le 6 janvier 1606. Comme *Volpone*, écrit en six semaines, dut être joué en janvier 1605-1606, écrit par conséquent en novembre-décembre 1605, j'incline à penser que le premier emprisonnement (*Eastward Ho !*) date des mois de juin-juillet et le second (*Sir Giles Goosecap*) de septembre-octobre. L'affaire du *Séjan*, pour laquelle Jonson ne paraît pas avoir été en prison, doit être reportée en arrière, soit au début de 1605, soit à la fin de 1604.

conscience or any indifferent love to his country would deny to do it ; and withall engaged himselfe to find out one, absolute in all numbers, for the purpose ; which he willed me (before a gent : of good credit who is my testimony) to signify to Your Lordship in his name : It falls out since, that that party will not be founde (for soe he returnes answere). Upon which I have made attempt in other places, but can speake with no one in person (all being eyther remoov'd, or so concealed, upon this present mischeife) but by second meanes I have received answere of doubts and difficulties, that they will make it a question to the Archpriest, with other suchlike suspensions : So that to tell Your Lordship plainly my heart, I thinke they are All so enweaved in it, as it will make 500 gent : lesse of the Religion within this weeke, if they carry their understanding about them For my selfe, if I had bene a priest, I would have put on wings on such an occasion, and have thought it no adventure, where I might have done (besides His Majesty and my countrey) all Christianity so good service. And so much I have sent to some of them. If it shall please Your Lordship, I shall yet make farder triall, and that you cannot in the meane time be provided : I do not only with all readinesse offer my service, but will perfome it with as much integrity as your particular favour, or His Majesties Right in any subject he hath, can exact. Your Honour's most perfect servant and lover :

BEN : JONSON.

La lettre n'est point datée ; mais elle porte au dos la mention suivante, de la main d'un secrétaire :

8 Novembr. ; Benjamin Johnson to my Lord. 1600.

Cette dernière date, évidemment ajoutée après coup, est notoirement inexacte, puisque la suscription porte : « To the most honorable and honor'd Earle of Salisbury » et que Cecil n'a été créé *Earl of Salisbury* que le 4 mai 1605. La lettre est sûrement du 8 novembre 1605 : on possède en effet un extrait du registre (aujourd'hui perdu) des délibérations du Conseil privé, où on lit ceci :

« A warrant unto Benjamen Johnson to let a certaine priest knowe that offered to good service to the state, that he should securely come and goe, to and from the Lords, which they promised in the same warrant upon their honors. » 7 Nov. 1605.

Il est donc évident que Jonson a été mêlé d'une façon plus ou moins directe, non pas à la Conspiration des Poudres, mais aux événements qui en ont suivi la révélation, aux négociations entreprises par le gouvernement pour découvrir les ramifications du complot et prévenir toute nouvelle tentative. Il importe de préciser le rôle qu'il a joué dans cette circonstance et qu'on lui a parfois reproché. Ce point d'histoire très secondaire, mais qui a son importance pour la bonne réputation de notre auteur, a été parfaitement élucidé par M. John Bruce dans l'*Athenæum* (1865, 22 avril, page 553). Je me contenterai de résumer son article, sans y ajouter presque rien.

Et d'abord pourquoi a-t-on songé à Jonson pour lui confier la

mission dont il s'agit dans la lettre citée plus haut? C'est la première question qui se pose. Jonson avait alors 32 ou 33 ans ; il avait déjà fait beaucoup parler de lui, tant par ses comédies et tragédies que par ses démêlés avec tels et tels, voire même avec la justice Il fréquentait déjà chez les grands seigneurs, puisqu'il vivait en ce moment chez lord Aubigny ; mais on n'était pas encore accoutumé sans doute à le rencontrer à la cour. Il est vrai qu'il avait déjà donné le *Masque de Noirceur*, qui avait été joué le 6 janvier de cette même année 1605 et auquel les puissants seigneurs du Conseil Privé avaient pour la plupart assisté. Cependant la personnalité de ce misérable rimailleur devait se confondre pour ces grands personnages dans la tourbe anonyme des faiseurs de pièces. Comment se fait-il que dans des circonstances aussi graves le nom de Jonson ait surgi dans leurs nobles mémoires, avec l'idée qu'il pourrait bien leur être utile ? Faut-il penser qu'il ait eu des renseignements plus ou moins précieux, que dans un élan de patriotique enthousiasme, il ait voulu communiquer au gouvernement ? Ecartons résolument cette idée, si contraire à tout ce que nous savons de son caractère. Jonson, qui n'était rien moins qu'un fanatique, n'était assurément pas au courant du complot ; mais s'il avait pu, la chose éventée, surprendre quelques renseignements sur les conjurés, soyons sûrs qu'il les eût gardés pour lui-même ; malgré son indignation contre une aussi lâche entreprise, nulle considération patriotique n'aurait pu le décider à trahir spontanément la confiance de ses coreligionnaires. Il est donc évident qu'il fut appelé devant le Conseil. Le soupçonnait-on d'avoir trempé dans le complot ? C'est peu probable. Dans ce cas Salisbury l'aurait fait arrêter et interrogé seul à seul. Je ne crois pas d'autre part que la phrase sur Northampton, qui « l'accusa de papisme et de trahison », s'applique à l'occasion présente ; car Drummond l'aurait sûrement noté. Reste qu'il fut convoqué devant le Conseil, probablement sans être arrêté. Mais si l'on y réfléchit, cette convocation ne paraîtra plus aussi étrange qu'au premier abord ; nous allons essayer de l'expliquer.

On sait que lorsque Guy Fawkes fut arrêté, il déclara d'abord se nommer John Johnson : c'est sous ce nom qu'il fut connu les premiers jours. Salisbury s'imagina-t-il qu'il y avait quelque parenté entre l'accusé et le poète, qu'on savait également catholique ? Ou simplement le nom de l'un suggéra-t-il le souvenir de l'autre, sans qu'il y eût soupçon de connivence entre eux ? Les deux suppositions sont admissibles. Salisbury, si dédaigneux qu'il fût des gens de lettres et des choses de littérature, n'ignorait pas sûrement l'existence de Jonson ; des trois épigrammes adressées au ministre qu'on trouve dans son œuvre (43, 63, 64), la première est peut-être antérieure au complot. Le nom du poète avait été probablement déjà prononcé au Conseil ; peut-être même y avait-il comparu en personne à cause du *Séjan*. Si l'affaire du *Séjan* est postérieure à la Conspiration des Poudres, ce qui n'est nullement prouvé, on avait dû parler de lui

récemment à propos d'*Eastward Ho !* qui avait donné de l'ombrage au Roi. D'ailleurs, en dehors de Salisbury, il était personnellement connu de quelques-uns au moins des membres du Conseil, dont certains étaient ses ennemis comme Northampton, d'autres, comme Suffolk, de ses amis. Rien d'étonnant que la similitude des noms ait provoqué, sinon des soupçons à son endroit, du moins l'idée de se servir de lui.

Que se passa-t-il dans le Conseil ? Il est aisé de le deviner. S'il avait été mandé dans une pensée de méfiance, il eut bientôt fait de dissiper toute incertitude. Le projet de Catesby et de ses complices était de nature à inspirer de l'horreur à tout homme, protestant ou non, qui n'était pas un sectaire acharné. Jonson exprima son indignation avec une éloquence, et surtout une sincérité, qui suffirent à convaincre ces vieux routiers de la politique qu'ils n'avaient pas devant eux un coupable. Pour confirmer ses protestations le poète s'offrit-il à tenter quelque démarche pour éclairer le Conseil sur les points qui l'intéressaient ? L'idée de l'employer comme intermédiaire vint-elle à Salisbury ou à tel autre membre de l'assemblée, sans qu'il se fût proposé? Nous ne savons. Toujours est-il qu'il en sortit investi d'une mission confidentielle, qui prouve bien que toute méfiance à son égard était maintenant effacée.

Quel était l'objet de cette mission ? Nous ne savons rien non plus de précis sur ce point. D'après la lettre de Jonson et l'extrait du registre cité plus haut, il s'agissait de trouver « un certain prêtre », qui voulût venir conférer avec le Conseil, moyennant un sauf-conduit délivré pour lui à Jonson. S'agissait-il d'un prêtre quelconque ou d'un prêtre déterminé, nous l'ignorons encore, bien que la première hypothèse soit plus vraisemblable, d'après les termes de la lettre ci-dessus. Jonson ne réussit pas dans sa tentative ; il n'y a pas lieu de s'en étonner. La situation des prêtres catholiques était à ce moment très délicate : d'après les lois existantes, tout prêtre « romain » trouvé en Angleterre était de ce chef coupable de haute trahison ; seuls les chapelains des ambassadeurs catholiques étaient autorisés. Dans l'effervescence antipapiste qui suivit le complot, ils redoublèrent naturellement de précautions et se cachèrent plus étroitement encore. Jonson, qui s'était adressé d'abord au chapelain de l'ambassadeur de Venise, fit d'autres démarches, également infructueuses : il ne parvint pas à en rencontrer un seul. On lui fit répondre par des intermédiaires que la question soulevait des difficultés et qu'il fallait en référer à l'archiprêtre (Blackwell). Voyant qu'il se heurtait à de continuelles défaites, Jonson rendit compte de son échec à Salisbury, en se mettant à sa disposition si l'on avait besoin de lui encore. Tel est l'objet de la lettre reproduite plus haut ; mais sous l'obscurité diplomatique des termes qu'il emploie, il est impossible de démêler quelle était exactement la portée de sa mission, et toute conjecture à ce sujet reste vaine.

Peu importe d'ailleurs ; le seul point qui nous intéresse est de

savoir si l'on doit reprocher à Jonson de s'en être chargé, et la lettre elle-même répond à la question. Il nous dit que « s'il avait été prêtre, il aurait en pareille occasion fait grande diligence, sans considérer aucun risque, pour rendre à la chrétienté un si grand service (sans parler de Sa Majesté et du pays) ». Et il ajoute « qu'il l'a fait dire à certains d'entre eux ». On pensera peut-être que Jonson, naguère encore suspect de « papisme », force un peu l'expression de son dévouement pour convaincre le ministre. Mais le chapelain de l'ambassadeur de Venise pensait comme lui à cet égard que « nul homme de conscience, ayant un peu d'amour pour son pays, ne pouvait refuser de le faire ». Au surplus, le Conseil n'avait probablement rien confié de ses desseins à Jonson : on l'avait simplement chargé, le sachant catholique ou en relations avec de nombreux catholiques, de trouver un prêtre qui voulût, avec un sauf-conduit, venir conférer avec le Conseil Il n'y a pas lieu de s'étonner, pour bien des raisons, si la mission du poète échoua; mais le fait d'en avoir été chargé ne saurait créer contre lui aucune prévention défavorable.

APPENDICE E

Jonson dans ses rapports avec le roi et les grands.

Le biographe de Jonson doit s'attaquer à bien des légendes qui se sont cristallisées autour de son nom, car l'auteur du *Renard* est un des écrivains sur qui la calomnie s'est acharnée On a prétendu entre autres choses que Jonson, malgré tous les beaux sentiments dont il fait parade en ses écrits, n'était qu'un misérable courtisan ayant passé son temps à flagorner les puissants et les riches, à commencer par le roi, sans se faire illusion d'ailleurs sur les gens à qui il prodiguait ces menteuses louanges. Comme toutes ces accusations ne reposent sur rien, on n'a jamais pu leur donner un corps ; on se contente de les insinuer sournoisement, de les affirmer sans preuves, et celui qui cherche à les réfuter ne trouve rien à étreindre : c'est une eau qui lui glisse entre les doigts et continue à couler en le narguant. Si on veut laver Jonson de la fâcheuse réputation qu'on lui a faite, sans rien préciser d'ailleurs, il faut être à la fois l'accusateur et le défenseur; il faut examiner tous les passages de son œuvre, où l'on peut suspecter quelque apparence de bassesse et vérifier le titre des éloges qu'il adressa aux uns et aux autres.

Mais cette question des rapports de Jonson avec le roi et les grands se rattache étroitement à une autre, celle de ses idées politiques Comme la plupart de ses prétendues flatteries s'adressent au

monarque ou à ses ministres, il importe de montrer jusqu'à quel point ses idées sur le gouvernement ont pu influer sur ses sentiments personnels. Or il est connu, ou du moins l'on va répétant, que Jonson était un défenseur fervent de l'institution monarchique, et cette admiration théorique du pouvoir royal, quel que soit l'homme en qui il s'incarne, qui nous paraît aujourd'hui une façon d'anachronisme, explique mieux que tout l'exagération des louanges, décernées par lui aux souverains successifs et à leurs familles. Mais le pauvre poète vraiment joue de malheur, ce qui pourrait l'excuser tourne à son désavantage. On lui faisait un grief de combler les rois de fausses louanges; et d'autre part on lui fait un crime d'avoir pensé le bien qu'il en a dit. A lire certains critiques, on dirait que Jonson est une sorte de théoricien du droit divin, un Bossuet, un Joseph de Maistre, ou mieux une façon d'esclave oriental, ébloui, prostré devant la majesté de l'idole royale, incapable de raisonner dans le rayonnement de la « Présence ». Cet état d'esprit asiatique nous semble jurer fortement avec son caractère bien connu de fierté et de franchise. Je crois pour ma part qu'une telle contradiction morale est chose impossible, et que le culte de Jonson pour la royauté est une légende nouvelle à ajouter aux autres. Elle a dû se former lors de la Restauration de 1660; les sarcasmes de *Bartholomew Fair* contre les Puritains, par une association d'idées facile à saisir, ont pu passer pour autant de déclarations loyalistes. Parce qu'il professait la haine des sectaires, qui devaient envoyer Charles Ier à l'échafaud, on en a conclu qu'il vénérait profondément la maison des Stuarts et les principes monarchiques qu'elle représentait. La conclusion est peut-être un peu hâtive : il importe en tout cas de la justifier par un examen attentif des faits. Réunissant sous la même rubrique ces deux questions connexes, nous allons essayer de déterminer quelles furent les idées politiques de Jonson et nous vérifierons ensuite la sincérité des compliments qu'il a adressés à tel ou tel, en recherchant s'ils en étaient dignes.

*
* *

Jonson avait trente ans lorsque mourut Elizabeth en 1603. Mais nous ne savons rien de ce qu'il pensa des événements politiques qui ont marqué les dernières années de son règne. Dans la ferveur première de sa conversion au catholicisme, il ne devait avoir qu'une médiocre tendresse pour le gouvernement de la vieille reine. Cependant, à lire certains passages de sa comédie de *Cynthia's Revels*, il semble bien qu'il ait approuvé non seulement la condamnation d'Essex, mais la mort de Marie Stuart. « The huntress and queen of these groves, Diana, *in regard of some black and envious slanders hourly breathed against her, for her divine justice on Acteon*, as she pretends, etc ..; as well to intimate how far she treads such malicious imputations beneath her, as also to shew how clear her beauties are from

the least wrinkle of austerity they may be charged with ». (G.-C., I, 149.) Il y revient à la fin de la pièce et prête à Cynthia le grand discours que voici :

« Ladies and gallants of our court, to end
and give a timely period to our sports, etc ..
For you are they, that not, as some have done,
do censure us, as too severe and sour,
but as, more rightly, gracious to the good ;
although we not deny, unto the proud
or the profane. perhaps indeed austere :
for so Actaeon, by presuming far,
did to our grief incur a fatal doom ;
and so, swoln Niobe, comparing more
than the presumed, was trophæd into stone.
But are we therefore judged too extreme ?
Seems it no crime to enter sacred bowers
and hallowed places, with impure aspect,
most lewdly to pollute ? Seems it no crime
to brave a deity ? Let mortals learn
to make religion of offending Heaven,
and not at all to censure powers divine...
We are not cruel nor delight in blood, etc. ». G.-C., I., 201.

Laissant de côté le passage relatif à la « superbe Niobé », car la mort de Marie Stuart était déjà une très ancienne histoire, il faut considérer ce morceau comme une apologie d Elizabeth pour le sévère châtiment dont l'ancien favori venait d'être l'objet. Il est probable que le « fatal jugement » dont il est ici question se rapporte à la condamnation dernière et non pas seulement à la disgrâce du jeune rebelle. La pièce, jouée par les enfants de la Chapelle, dut être donnée au début de l'année 1601, soit avant, soit peu après le 25 février (date de l'exécution d Essex) ; comme le poète mettait longtemps, « toute une année », disent ses ennemis, à composer ses pièces, il avait déjà dû commencer sa comédie quand les affaires d'Essex prirent mauvaise tournure. Les deux passages qui visent Actéon ont pu même être ajoutés après coup, à l'instigation de la reine ou de ses conseillers, pour répondre à l'indignation que manifesta le public pour la dureté de la sentence[1]. Ils ne font point corps d'ailleurs avec le reste de la comédie et s'en peuvent aisément distraire. J'en conclus qu'ils ne faisaient peut-être pas partie de la rédaction primitive et que, spontanément ou non, Jonson les intercala dans le texte de sa pièce Maintenant faut-il le blâmer de cette adjonction plus ou moins opportune ? Le quarto de la pièce, daté de 1601, porte cette épigraphe :

« Quod non dant proceres dabit histrio. »

1. Le long discours de Cynthia se compose de deux parties indépendantes ; la version primitive ne comprenait probablement que la seconde.

où je crois lire quelque dépit, quelque déception, comme d'un homme qui n'aurait point reçu le prix d'un service et qui essaierait cependant de faire bon visage. Elizabeth était assez « regardante » et elle « oublia » probablement de récompenser son jeune défenseur. Mais en défendant la vieille reine le poète avait-il eu tort ? Il n'appartenait pas à la faction d'Essex ; il n'était pas lié, comme Shakespeare, avec certains des conjurés. Avec son vigoureux bon sens, son respect de l'ordre établi, il est évident qu'il ne pouvait approuver cette folle équipée. Etait-il admissible qu'un sujet se révoltât contre sa légitime souveraine, pour mettre à sa place un roi étranger ? Ce qui nous paraît illégal et contraire au sentiment patriotique était alors en outre crime de lèse-majesté. C'était aussi, je ne dirai pas un crime d'amour, mais un crime d'honneur ; Essex n'aurait pas dû oublier qu'Elizabeth avait eu des bontés pour lui ou, si l'on veut, des faiblesses. Je reconnais maintenant que le châtiment fut peut-être disproportionné à la faute, que la sévérité de la souveraine fut politiquement une maladresse et que, si l'homme était coupable d'avoir oublié le passé, elle aussi avait le devoir de s'en souvenir. Mais faut-il faire un reproche à Jonson d'avoir pris sa défense, d'avoir fait l'apologie de sa « divine justice » contre l'audacieux « Actéon » ? Qu'on relise attentivement le passage cité plus haut du discours de Cynthia : même en tenant compte de la confusion nécessaire entre le chasseur indiscret et le favori rebelle, il faut avouer que Jonson semble un peu à court d'arguments. Il blâme Actéon sans doute, mais on sent qu'il le fait par ordre, que dans son for intérieur il a peine à approuver complètement la conduite de Diane. Il s'en tire en invoquant le droit divin :

> To men this argument should stand for firm,
> « A goddess did it, therefore it was good » ;

mais je ne suis pas bien sûr qu'il fût très convaincu lui-même du principe absolu qu'il posait ainsi.

Nous ne connaissons pas l'opinion de Jonson sur les autres événements du règne d'Elizabeth auxquels il lui fut donné d'assister. Son opinion sur la reine elle-même reste vague et douteuse. L'épilogue ajouté par lui à *Every Man out of his Humour*, lors d'une représentation à la Cour, n'exprime en bon style que des souhaits conventionnels. Le dernier vers, qui est le plus élogieux de tous,

> « Our strongest wall falls down when she is gone »,

est banal en somme. Quant aux trois premiers, qu'il eut le bon goût de supprimer, lorsqu'il réédita la pièce en 1616 :

« Blest, divine, unblemished, sacred, pure,
glorious, immortal and indeed immense,
O that I had a world of attributes ! etc. [1] »

ils sont d'une exagération tellement folle que le poète évidemment a entassé les épithètes sans s'attarder à les peser. La vieille reine aimait les adulations, si énormes fussent-elles ; et derrière cette accumulation d'adjectifs cyclopéens, je crois apercevoir un sourire d'ironie sournoise, qui me paraît au contraire fort irrespectueux. Elizabeth fut, à tout prendre, une grande reine ; mais sa grandeur apparaît surtout à l'historien qui embrasse son long règne d'un regard d'ensemble. Pour Jonson, qui n'a guère connu que sa vieillesse un peu ridicule, la virago plâtrée de Whitehall n'était rien moins que « divine » et « sacrée [2] ».

1. Voir l'*Apology*, qui se trouve dans le quarto de 1601. L'éloge outré que Jonson faisait de la reine avait probablement déplu au public londonien, qui sympathisait avec Essex ; et Jonson a cru devoir préparer le lecteur de l'Epilogue par ces quelques lignes que Gifford ne donne pas : « It had another catastrophe or conclusion, at the first playing which διὰ τὸ τὴν Βασίλισσαν προσοποεσθαι, many seemed not to relish it ; and therefore 'twas since altered : yet that a right-eyed and solid reader may perceive it was not so great a part of the Heaven awry, as they would make it ; we request him but to look down upon these following reasons.

1) There hath been precedent of the like presentation in divers plays and is yearly in our city pageants or shows of triumph.

2) It is to be conceived, that Macilente being so strongly possessed with envy, as the poet here makes him, it must be no slight or common object, that should effect so sudden and strange a cure upon him, as the putting him clean « out of his humour ».

3) If his imagination had discoursed the whole world over for an object, it could not have met with a more proper, eminent, or worthy figure, than that of her Majesty's : which his election (though boldly, yet respectively) used to a moral and mysterious end.

4) His greediness to catch at any occasion, that might express his affection to his sovereign, may worthily plead for him

5) There was nothing, in his examined opinion, that could more near or truly exemplify the power and strength of her invaluable virtues, than the working of so perfect a miracle on so opposed a spirit ; who not only persisted in his humour, but was now come to the court, with a purposed resolution – his soul as it were now dressed in envy — to malign at any thing that should front him : when suddenly, against expectation, and all steel of his malice, the very wonder of her presence strikes him to the earth dumb and astonished. From whence rising and recovering heart, his passion thus utters itself :

Blest, divine, unblemished, sacred, pure, etc

2. On trouve dans les *Conversations*, XIV (III, 484-5), un racontar scandaleux à la Brantôme, qui expliquerait l'étrange chasteté de la divine Cynthia : « Queen Elizabeth never saw herself after she became old in a true glass ; they painted her and sometimes would vermilion her nose. She had allwayes about Christmass evens set dice that threw sixes or five, and she knew not they were other, to make her win and esteame herself fortunate. That she had a membrana on her, which made her incapable of man, though for her delight she tried many. At the comming over of Monsieur, there was a French chirurgion who took in hand to cut it, yett fear stayed her and his death. King Philip had intention by dispensation of the Pope to have maried her. »

Chose étrange, de tous les événements du règne de Jacques et du règne de Charles, — et il a vécu jusqu'en 1637, il a été témoin de faits importants, il a approché les souverains, il a fréquenté à la cour, — nous ne savons à peu près rien de ce qu'a pensé Jonson. Nous réservons pour le moment l'opinion qu'il a pu avoir des deux monarques et de leur famille. Sur les questions politiques qui agitaient alors le peuple anglais, nous ignorons quel fut son avis. S'il réprouva le Complot des Poudres avec indignation, cela n'est pas pour nous étonner. Il déplora la mort du prince Henry, en qui la nation avait mis toute son espérance ; mais tout le monde le pleura. S'il a détesté les puritains et les a poursuivis dans toutes ses pièces de sarcasmes et de quolibets, on conviendra que cette attitude était assez naturelle chez un homme de théâtre, chez un poète comique en particulier. On néglige d'ailleurs de rechercher s'il a attaqué tous les puritains en bloc ou seulement les plus extrêmes : on conclut de son attitude envers les Ananias et les Busy que Jonson était un partisan aveugle de la monarchie absolue, un admirateur grassement stipendié de la politique royale. En y regardant d'un peu près, en scrutant les divers passages de son œuvre où il a pu laisser percer sa pensée, en recherchant quelles ont été ses amitiés, on apercevra peut-être quelques nuances qui préciseront mieux son attitude.

Et d'abord quelle a été exactement son opinion sur le mouvement puritain, qui entraînait la « joyeuse Angleterre » d'Elizabeth vers de grandes et sombres nouveautés. On va répétant qu'il a attaqué les puritains dans toutes ses pièces, ne laissant pas échapper une occasion de dire leur fait à ces chrétiens moroses, qui vivaient hypnotisés dans la contemplation du ciel et faisaient profession de mépriser les choses de la terre ; et cela est vrai en somme, mais encore faut-il distinguer. En dehors de l'*Alchimiste* (1610) et de *Bartholomew Fair* (1614), où ils sont mis en scène avec une gaieté féroce sous les traits inoubliables de Tribulation Wholesome, d'Ananias et de Zeal-of-the-Land Busy, il n'y a guère dans toute son œuvre plus d'une vingtaine de passages qui ont trait aux puritains, et la moitié au moins sont très anodins. L'épigramme : *On reformed Gamester* (III, 228) n'est pas bien méchante. On en peut dire autant de quelques allusions qu'on trouve dans ses premières comédies, *the Case is altered* (II, 524), *Every Man in his Humour* (I, 29 ; ne se trouve pas dans le quarto), *Cynthia's Revels* (I,154 et 181), *Volpone* (I, 340-1). Les attaques sont plus nombreuses et se font plus vives dans la *Femme silencieuse* (I, 414, 422, 424, 427, 442) ; elles redoublent dans les deux suivantes qui sont dirigées en partie contre eux. Il y a encore quelques petites piques dans *le Diable est un sot* (II, 263, 264, 266, 270, 271) [1] et dans *la Boutique aux Nouvelles* (II, 306, 307, 308), mais ce sont

1. L'histoire de Darrel l'exorciste, à quoi il est fait allusion plusieurs fois dans la pièce, est bien antérieure à 1616 : les événements datent de 1596 et 1597 ; après 1602, date de ses derniers écrits, on perd la trace du personnage. Il ne paraît pas

des attaques personnelles, qui visent moins la faction puritaine que des individus isolés comme Ball [1] ou Archie, le fou du Roi [2]. Dans l'*Auberge nouvelle* (II, 368), un petit mot qui n'a peut-être pas de signification malicieuse. Dans *la Dame Magnétique*, trois passages (II, 399, 411, 418), peut-être ajoutés après coup, qui sont encore des personnalités contre Burton [3], contre Prynne [4] et d'autres fanatiques.

très certain d'ailleurs que ce pieux fraudeur ait été puritain ou se soit fait passer pour tel.

1. *Staple of News*, III, I (II, 306) :

> The saints do write they expect a prophet shortly,
> The prophet Baal, to be sent over to them.

Cf. *Execration upon Vulcan* (III, 321) :

> And all | The admired discourses of the prophet Ball.

Le Baal dont il est ici question n'est pas, comme le prétend Whalley, le fameux prédicateur John Baal, qui prit une part importante à la révolte de Wat Tyler, mais probablement ce tailleur dont parle Gifford, qui avait placé sa fortune sur les chances qu'avait Jacques d'être un jour élu pape. En tout cas il ne saurait être fait allusion ici au Dr John Ball (1585-1640), un des plus honorables et des meilleurs parmi les puritains d'alors. Le premier ouvrage de celui-ci : « A short treatise containing all the principal grounds of religion » n'avait pas encore été publié en 1623, ni même en 1625 : et dans les deux passages cités plus haut Jonson semble viser quelques ridicules pamphlets populaires, où l'imagination du soupçonneux tailleur se sera donné libre carrière.

2. Archibald Armstrong, le « fou » de Jacques et de Charles Ier, avait été amené d'Ecosse par le premier des Stuarts. Malgré sa joyeuse fonction, il appartenait à la religion presbytérienne et profita maintes fois des licences de son emploi pour lancer maints brocarts contre les ennemis de son orthodoxie. Il fut si insolent à l'égard de Laud qu'on finit par le chasser de la cour; mais le passage en question est bien antérieur à sa disgrâce.

3. Ce Burton est un fameux docteur puritain, né en 1578, qui fut « clerk of the closet » du prince Henry, qui espéra occuper les mêmes fonctions auprès de Charles devenu roi, et qui ne put l'obtenir, en raison probablement de ses opinions violemment anticatholiques Il publia en 1627 un livre curieux : *The Baiting of the Pope's Bull*, celui précisément auquel il est fait allusion ici. En 1636 il fut jeté en prison, où Prynne et Bastwick vinrent aussitôt le rejoindre. Il eut les oreilles coupées entre le 14 juin et le 28 juillet 1637.

4 Ce Prynne est évidemment l'auteur d'*Histriomastix* (1632), le célèbre pamphlétaire puritain, qui prit à partie si violemment le théâtre et tout ce qui touchait à l'art dramatique. La cruelle persécution dont il fut l'objet de la part de la cour contribua en grande partie à ameuter les esprits contre Laud. Une allusion qui se trouve plus loin :

> One that hath lost his ears by a just sentence
> Of the Star-Chamber, a right valiant knave, etc. (II, 418.)

(*Magnetick Lady*, III, IV) ne me paraît pas faire allusion à ce malheureux : la pièce est de 1632, antérieure de deux ans à son supplice (7 et 10 mai 1634). Il est vrai qu'elle n'a été publiée qu'en 1640 et que Jonson a pu ajouter l'allusion après coup sur son manuscrit. Mais cet acharnement sur un vaincu ne lui ressemble guère. Il est possible que les acteurs, furieux contre leur ennemi (qui était aussi celui du roi), aient ajouté ce passage sur le texte qu'ils jouaient et sur quoi l'on a dû imprimer la pièce. Mais j'imagine plutôt qu'il s'agit ici d'Alexander Gill, l'ennemi de Jonson, lequel avait été condamné (1er novembre 1628) « à la perte de ses deux oreilles » pour avoir écrit des vers insolents contre Buckingham et contre le roi. La sentence n'avait pas reçu exécution, et c'est ce qui excuse notre poète d'en parler ainsi. Quant à celui qui est obscurément désigné sous le sobriquet de « Præsto-

Enfin, dans le *Triste Berger*, un morceau très curieux, écrit probablement dans les dernières années du poète et qui semble comme une réplique anticipée au *Lycidas* de Milton :

« Such are the rites the youthful June allow. »
— « They were, gay Robin ; but the sourer sort
of shepherds now disclaim in all such sport ;
and say our flock the while are poorly fed,
when with such vanities the swains are led. »
— « Would they, wise Clarion, were not hurried more
with covetise and rage, when to their store
they add the poor man's yeanling, and dare sell
both fleece and carcass, not giving him the fell !
when to one goat they reach that prickly weed,
which maketh all the rest forbear to feed ;
or strew tods' hairs, or with their tails do sweep
the dewy grass, to do'ff the simpler sheep ;
or dig deep pits their neighbour's neat to vex,
to drown the calves, and crack the heifers' necks ;
or with pretence of chasing thence the brock,
send in the cur to worry the whole flock ! ».
— « O friar, those are faults that are not seen,
ours open, and of worst example been.
They call ours Pagan pastimes, that infect
our blood with ease, our youth with all neglect ;
our tongues with wantonness, out thoughts with lust ;
and what they censure ill, all others must. » Ac. I, sc. II.

De ces divers passages et des trois portraits qu'on a décrits plus haut, faut-il conclure que Jonson était un défenseur acharné du système ecclésiastique de Laud, de ce catholicisme honteux, de ce protestantisme édulcoré, que l'aveuglement du roi favorisait ? On ne saurait le prétendre. J'ai tâché ailleurs de déterminer quels étaient les sentiments religieux de Jonson, et je lui ai reconnu, sinon une grande ferveur de piété, du moins un large esprit de tolérance. Un mot de Drummond : *For any religion, being versed in both*, et deux vers de lui, assez obscurs d'ailleurs, dans *l'Exécration à Vulcain* :

And twice twelve years stored up humanity,
with humble gleanings in divinity,
after the fathers and those wiser guides
whom faction had not drawn to study sides. »

me semblent assez bien marquer sa place, à mi-route entre le fanatisme novateur des puritains et la réaction romanisante de l'épiscopat.

be-gone », je doute fort que ce soit, comme le veut Whalley, « le fameux Dr Preston, qui était alors le chef du parti presbytérien ». Ce théologien, qui n'était nullement un exalté comme les deux autres, était mort en 1628, et Jonson n'aurait pas attaqué un cadavre.

Les idées religieuses comme les autres sont le résultat d'un tempérament, d'une forme d'esprit ; et Jonson était un homme de juste milieu. Après sa crise juvénile de catholicisme, il était retourné sincèrement, sans calcul intéressé, à la religion de son enfance, et il s'y tint désormais, conservant toujours pour ceux dont il avait partagé les « erreurs » une respectueuse sympathie, mais ne désirant pas un retour de l'Eglise vers Rome, qui était contraire au sentiment de la nation. D'autre part, il trouvait exagérées, ridicules, insensées, les prétentions des puritains qui condamnaient au nom du ciel tout ce qui était contraire à *leur* religion. Il avait trop le culte de la raison, il avait trop le sens de la vie, pour répudier les joies de la terre, les plaisirs de l'intelligence, que ces chrétiens absolus voulaient bannir du monde. Il prévoyait que s'ils triomphaient, s'ils parvenaient à réaliser leur rêve de domination théocratique, ce triomphe, même momentané, entraînerait une diminution de la culture intelligente, un abaissement de l'humanisme, une mort temporaire de la poésie, sans parler des réactions forcenées où se jettent les instincts de la bête humaine trop brusquement comprimés. C'est donc surtout, comme il arrive, sur des considérations politiques et morales que se fondent les convictions religieuses de Jonson. Chrétien plutôt que protestant, il détesta le puritanisme, non pas comme une erreur théologique, mais comme un danger social et moral. Il avait peut-être abjuré le « papisme » en 1605 ou en 1610 parce que le « papisme » à ce moment était devenu un parti révolutionnaire et dangereux ; il s'acharna contre le « puritanisme » parce qu'il voyait dans le « puritanisme » un parti révolutionnaire et plus dangereux encore [1].

Mais il y a ici des distinctions à faire : il peut y avoir de grandes différences entre deux catholiques, à plus forte raison entre deux puritains. Le puritanisme n'est pas un dogme, mais une forme de caractère, et l'on peut englober sous ce nom les esprits les plus dissemblables. Jonson en réalité n'a jamais attaqué dans ses pièces que les formes les plus extrêmes de cette conception religieuse, les prédicateurs les plus exaltés, comme Ball, Burton ou Prynne, les sectes les plus extravagantes, *Brownists* et *Anabaptists*. Or il y avait parmi les puritains des esprits éclairés, des hommes et des femmes qui savaient concilier les exigences de la religion et celles de la nature humaine, qui admettaient l'art, la poésie, la science, comme n'étant pas contraires à la volonté divine. Le noble poète du *Comus*, pendant ses délicieuses années de noviciat littéraire à Horton, nous offre le plus parfait modèle de cet état d'âme complexe et délicat. Nous

1. Cf. *Conversations* (III, 476). Jonson parle des meilleurs livres à lire : « Of their nation, Hooker's Ecclesiasticall historie (whose children are now beggars) for Church matters. » Voir surtout, dans les *Discoveries* (12 et 82), la définition du Puritain : « Puritanus hypocrita est hœreticus, etc. », et l'assertion érasmienne : « In the Church, some errors may be dissimuled with less inconvenience than they can be discovered. »

savons qu'il ne condamnait pas le théâtre ; du moins il ne répugne pas d'y aller,

> if Jonson's learned sock be on
> or sweetest Shakespeare, Fancy's child,
> warble his native wood-notes wild ! *Allegro*, 132-4.

Si le jeune Milton, qui lui devra tant d'ailleurs, admire l'auteur du *Renard* et de l'*Alchimiste*, pourquoi soupçonner celui-ci d'une moindre largeur d'esprit ? La vérité est que Jonson comptait parmi ses amis des gens de tout bord, et même des puritains. Parmi ceux qu'il a loués, qu'il a fréquentés, il y a des gens pieux jusqu'à l'austérité qui méritent bien ce nom. Personnellement il inclinait plutôt, je crois, vers une religion large et médiocrement exigeante, également éloignée des pratiques austères du catholicisme et du zèle indiscret des puritains. Sa religion était celle des Donne, des Corbet, des Duppa, qui furent ses amis. Mais il savait reconnaître la noble beauté de la piété, quand cette piété était sincère et ne se montrait pas intolérante. Ce qu'il a détesté surtout, c'est l'intolérance et l'hypocrisie ; et s'il a attaqué avec tant d'âpreté les puritains les plus extrêmes, c'est qu'il les croyait souvent hypocrites et qu'il les voyait toujours intolérants. L'intolérance est la rançon d'une foi trop ardente, qui veut imposer aux gens malgré eux sa vérité salutaire ; mais elle marque généralement moins d'amour que de haine, et c'est pourquoi Jonson avait raison.

Mais, dira-t-on, le puritanisme n'était pas seulement une secte religieuse, c'était un parti politique ; et qui sait si Jonson, dont le zèle religieux n'était pas très ardent, n'a pas détesté en eux les adversaires de la monarchie plutôt que les ennemis de l'Eglise ? Il est certain que les protestants en général et les calvinistes en particulier sont d'ordinaire animés de l'esprit républicain. Dans le conflit fatal qui aboutit à l'exécution de Charles I[er] et au protectorat de Cromwell, les revendications politiques, d'un côté comme de l'autre, étaient étroitement liées aux prétentions doctrinales. Les défenseurs du trône étaient aussi les défenseurs de l'autel, et ceux qui voulaient réfréner le pouvoir absolu du monarque étaient les mêmes qui voulaient saper l'autorité de la « hiérarchie ». Tandis que la cour et ses partisans essayaient d'atténuer les résultats de l'œuvre imprudente, où l'ambition et les passions avaient entraîné Henry VIII, le peuple qui avait embrassé la Réforme, sans arrière-pensée politique, dans toute la sincérité de son âme religieuse, se dressa contre elle de toute sa force obstinée, pour les maintenir et même les accentuer. Les Parlements qui pendant plus de quarante ans firent échec à la royauté et finirent par la vaincre, étaient issus de cette haute bourgeoisie de légistes et de gens d'affaires, aussi imprégnée d'esprit religieux que d'esprit libéral. A chaque consultation nationale, on pouvait remarquer une recrudescence du sentiment puritain ; à mesure que le

pouvoir inclinait davantage dans le sens du catholicisme, la masse ou du moins ses chefs s'affirmaient dans l'attitude contraire, et l'indépendance politique était devenue comme le corollaire ou le synonyme de l'indépendance religieuse. *No bishop, no king*, disait Jacques ; ceux qui ne voulaient pas d'évêques aujourd'hui, ne voudraient plus de roi demain ; et si Jonson tenait pour les évêques, c'est surtout qu'il tenait au roi. Il est possible ; mais si l'hostilité de Jonson contre les puritains procédait de ses convictions royalistes ou loyalistes, il importe de préciser ce qu'étaient ses convictions. Que Jonson, qui n'avait jamais vu fonctionner de gouvernement républicain, sinon dans les livres anciens, se soit méfié en principe d'une oligarchie, d'une démocratie et, notamment, d'une théocratie. cela n'est pas pour nous surprendre. Les poètes comiques, qui font profession d'étudier les hommes et qui voient surtout leurs défauts, n'ont point coutume de se payer de mots ; ils ne sont pas de ces idéalistes généreux, qui croient qu'un article de constitution, un changement de régime, changeront la nature humaine. Ils voient les inconvénients du gouvernement qu'ils ont, mais les préfèrent encore aux inconvénients inconnus d'un gouvernement qui n'est qu'à venir. Je crois que cette méfiance dédaigneuse a été le véritable état d'esprit de Jonson en matière politique. Mais rien dans son œuvre ne nous autorise à dire qu'il ait été, comme on l'a prétendu, l'admirateur fervent de l'institution monarchique et le zélateur du droit divin.

Les éloges qu'il a adressés à Charles et surtout à Jacques ont souvent, nous le verrons, un caractère personnel. Il faut reconnaître d'ailleurs que dans ses Masques, qui sont comme des cantates officielles, il ne pouvait faire autrement que de louer le souverain ; et il faut lui pardonner l'exagération forcée de ses louanges, comme nous pardonnons à Molière ses flatteries à Louis XIV. D'autre part on trouve dans ses comédies quantité de traits à l'adresse de ces chevaliers du roi Jacques, qui avaient acheté leur noblesse à beaux deniers comptants, ou de ces « monopoles », dont le roi payait les services de ses favoris et qui faisaient tant crier le pauvre monde. Nul non plus n'a exprimé en termes plus énergiques son dégoût de la cour et des louches intrigues, des compromissions honteuses qui s'y trament ; nul des poètes contemporains n'a tancé si vertement la sottise, la lâcheté, la vie frivole et débauchée des courtisans. Toutes ces hardiesses, qui n'étaient pas pour plaire au maître, rachètent bien des compliments un peu outrés. D'autre part il avait pour amis des gens comme Cotton et Selden, qui n'étaient pas très bien en cour et qui avaient eu maille à partir avec le gouvernement. Il était en bons termes avec Raleigh, avec Bacon dans leur disgrâce ; et lorsque Charles brutalement se défit de Williams, il écrivit au garde des sceaux une épigramme de condoléance, qui lui fait le plus grand honneur. Bref, il ne paraît pas avoir fait du bon plaisir royal son unique étude et, sans être un opposant ni un frondeur, il a su conserver toujours la liberté de sa parole et de ses actions.

***

Cependant, si l'on veut connaître véritablement les idées politiques de Jonson, ce n'est pas dans ses poésies qu'il faut les chercher, mais dans le recueil de notes qui a été publié sous le titre de *Discoveries*. Non pas qu'il ait dissimulé sa pensée dans ses œuvres publiques pour confier à la postérité ses sentiments vrais dans un livre posthume : Jonson n'était pas de ceux qui s'affublent d'un masque hypocrite et qui perdent ainsi, suivant le mot du poète, « les raisons de vivre pour gagner la vie ». Les pensées qu'il a exprimées dans ce journal de son esprit ne contredisent pas, elles renforcent bien plutôt l'impression que nous a donnée sa conduite ; mais comme il avait ici plus de loisir pour s'espacer, il a pu donner à son opinion un développement qui la précise. Il faut lire toute cette partie du petit volume qui va du paragraphe 76 au paragraphe 97. Il y a là sous diverses rubriques un résumé très intéressant de ses conceptions politiques, dont la forme serrée, vigoureuse et même pittoresque serait digne de Bacon, mais où la pensée est trop noble souvent, trop généreuse et désintéressée pour être de lui [1].

Les quatre premiers de ces courts « essais » politiques sont empreints d'un mépris de la foule et d'un respect de la monarchie, qui nous semblent au premier abord follement exagérés, même en tenant compte de la différence des temps. Mais il faut lire entre les lignes et interpréter cette phrase concise, qui devient presque obscure à force de condensation. Celui qui est intitulé : *Vulgi Mores — Morbus comitialis* est une attaque à fond contre les prétentions populaires : impossible de s'y tromper. Jamais on n'a affiché plus de dédain pour la multitude ignorante, impulsive, incapable de raisonnement, qui s'arroge le droit de censurer les actes du souverain. Il semble même, d'après le titre ambigu, que Jonson ait ici en vue non seulement la vile populace, mais ces parlements ergoteurs et indiscrets, qui se disent les représentants de la nation et qui prétendent contrôler le pouvoir royal.

« The vulgar are commonly ill-natured, and always grudging against their governors ; which makes that a prince has more business and trouble with them than ever Hercules had with the bull or any other beast ; by how much they have more heads than will be reined with one bridle. There was not that variety of beasts in the ark, as is of beastly natures in the multitude ;

1. On retrouvera l'original de presque tous ces essais politiques dans Sénèque, dans Erasme et dans Juste-Lipse ; voir notre édition des *Discoveries*. Mais les changements que Jonson leur a fait subir montrent qu'il se les est complètement appropriés et nous autorisent à les considérer comme l'expression même de sa pensée. Je rappelle que les mots imprimés par Gifford en tête de chaque paragraphe sont des indications marginales, des points de repère, plutôt que des titres proprement dits.

especially when they come to that iniquity to censure their sovereign's actions. Then all the counsels are made good or bad by the events ; and it falleth out that the same facts receive from them the names, now of diligence, now of vanity, now of majesty, now of fury ; where they ought wholly to hang on his mouth, as he to consist of himself, and not others counsels. »

Le paragraphe suivant, qui traite du Prince, *Princeps*, n'est pas animé d'un esprit moins respectueux : on peut même trouver que dans le début Jonson va trop loin, qu'un tel culte de la monarchie est indigne d'un esprit libre. Mais la fin du morceau ne répond pas au commencement : après avoir exalté la puissance et la grandeur du souverain, il trace à celui-ci ses devoirs, il lui montre du moins qu'il se doit d'être pitoyable, qu'il a été investi du droit de punir pour corriger et non pour détruire :

« After God, nothing is to be loved of man like the prince ; he violates Nature that doth it not with his whole heart. For when he hath put on the care of the public good and common safety, I am a wretch, and put-off man, if I do not reverence and honour him, in whose charge all things divine and human are placed. Do but ask of Nature why all living creatures are less delighted with meat and drink that sustains them than with venery that wastes them ? and she will tell thee, the first respects but a private, the other a common good, propagation. He is the arbiter of life and death : when he finds no other subject for his mercy, he should spare himself. All his punishments are rather to correct than to destroy. Why are prayers with Orpheus said to be the daughters of Jupiter, but that princes are thereby admonished that the petitions of the wretched ought to have more weight with them than the laws themselves. »

Le chapitre qui vient ensuite : *de optimo rege Jacobo*, n'a que trois lignes ; mais il revient sur cette même idée et la précise.

« It was a great accumulation to His Majesty's deserved praise that men might openly visït and pity those whom his greatest prisons had at any time received or his laws condemned. »

Le quatrième enfin, qui a pour titre *de Principum adjunctis* et qui semble comme une suite du second, roule sur cette idée que la « prudence », c'est-à-dire la « sagesse », est le plus nécessaire attribut des rois. Mais il se termine également par une mise en garde contre la précipitation, comme si l'auteur voulait donner un conseil de sagesse à un prince imprudent.

« Wise is rather the attribute of a prince than learned and good. The learned man profits others rather than himself ; the good man rather himself than others ; but the prince commands others and doth himself. The wise Lycurgus gave no law but what himself kept. Sylla and Lysander did not so ; the one living extremely dissolute himself, enforced frugality by the

laws ; the other permitted those licenses to others which himself abstained from. But the prince's prudence is his chief art and safety In his counsels and deliberations he foresees the future times : in the equity of his judgment he hath remembrance of the past, and knowledge of what is to be done or avoided for the present. Hence the Persians gave out their Cyrus to have been nursed by a bitch, a creature to encounter i (ll), as of sagacity to seek out good ; showing that wisdom may accompany fortitude, or it leaves to be and puts on the name of rashness ». [En marge : « *Sed vere prudens haud concipi possit Princeps, nisi simul et bonus.* »]

Donc ces quatre morceaux, qui semblent au premier aspect d'intransigeantes apologies de l'absolutisme, sont en réalité des conseils de prudence et de modération, de bonté et de pitié. On dirait seulement que l'auteur, pour faire mieux passer les conseils, a soin d'appuyer davantage sur les idées qui doivent plaire que sur celles qui pourraient déplaire. Il insiste sur les prérogatives du souverain, sur la sottise du populaire, sur l'audace des parlements, pour glisser très rapidement sur les avis dangereux qu'il veut présenter. Ces petits chapitres, où les idées sont assez décousues, semblent comme des fragments d'une humble remontrance ou plutôt d'une supplique au roi, dont Jonson aurait mis par écrit seulement les phrases les plus délicates, noté les points principaux à développer. Evidemment ce n'est qu'une hypothèse, nous ne savons pas exactement à quelle occasion ni dans quelle année ces divers morceaux ont été écrits ; mais je ne serais point surpris que nous ayons là un projet de requête en faveur de Selden, adressée au roi par le poète au nom de son ami ou en son propre nom. On sait que le grand légiste était entré dans la vie politique en 1621 et que dans les différents parlements de Charles, il avait pris nettement position parmi les défenseurs de la liberté et de la loi ; il avait soutenu l'accusation de Buckingham devant les Pairs et, lors de l'arrestation injustifiée de Sir Edmund Hampden, il avait présidé la commission désignée pour examiner les précédents invoqués. Le Parlement ayant été dissous, il avait été lui-même arrêté avec huit de ses collègues et enfermé à la Tour (4 mars 1629). Son emprisonnement dura plus de deux ans, jusqu'au mois de mai 1631, et fut par moments très sévère. Dans les premiers temps, on l'avait privé de ses livres et de ses papiers ; plus tard, comme ils se refusaient à verser caution pour leur liberté, on enleva aux détenus le droit de circuler dans l'intérieur de la prison et de recevoir leurs amis. La phrase sur « le bon roi Jacques » me paraît précisément faire allusion à ce dernier point et me confirme dans l'opinion que nous avons là une sorte de brouillon d'un plaidoyer que Jonson, rentré en grâce auprès de Charles vers ce moment (1629-1631), écrivit ou médita d'écrire en faveur de son vieil ami. Si ma conjecture est exacte — et je ne puis m'expliquer autrement ces phrases opposées et contradictoires qui se suivent à quelques lignes d'intervalle — il ne faut pas prendre à la lettre les termes outrés

dont se sert Jonson. Le suppliant prend d'ordinaire une humble attitude, exalte les vertus et les pouvoirs de celui à qui il s'adresse, augmente au besoin ses torts ou ceux de son client. Lorsque notre homme insiste, comme on l'a vu faire, sur le respect qui est dû aux rois, qu'il magnifie démesurément la majesté des fonctions royales, il force évidemment sa pensée pour faire contrepoids aux sollicitations qu'il prépare. Il veut apaiser d'avance par une profession de foi loyaliste, que le monarque le plus chatouilleux ne saurait trouver tiède, les soupçons que pourrait jeter sur son orthodoxie politique la cause dont il s'est chargé. C'est pourquoi, si l'on veut connaître la pensée vraie de Jonson en ces matières, il faut baisser au moins d'un ton la valeur des mots qu'il emploie et comparer les sentiments qu'il vient d'exprimer avec ceux qu'il a exprimés un peu plus loin.

Passons en effet les six ou sept remarques qui suivent et qui touchent à d'autres questions. Nous arrivons à un court chapitre sur les mœurs de cour, *Mores aulici*, où une observation, d'ailleurs banale, est relevée par un rapprochement curieux et suggestif. Il est, comme on va voir, assez peu respectueux du prestige des grands.

« I have discovered that a feigned familiarity in great ones is a note of certain usurpation in the less. For great and popular men feign themselves to be servants to others to make those slaves to them. So the fisher provides bait for the trout, roach, dace, etc., that they may be food to him. »

Admettons cependant que le darwinisme du poète vienne expirer au pied du trône et que le monarque, à ses yeux, soit le gendarme protecteur plutôt que le pêcheur suprême. Le suivant montre clairement qu'il ne pardonnera pas au prince d'abuser de son droit de pêche.

« *Impiorum Querela.* — The complaint of Caligula was most wicked of the condition of his times, when he said they were not famous for any public calamity, as the reign of Augustus was, by the defeat of Varus and the legions ; and that of Tiberius, by the falling of the theatre at Fidenae ; whilst his oblivion was eminent through the prosperity of his affairs. As the other voice of his was worthier a headsman than a head when he wished the people of Rome had but one neck. But he found when he fell that they had many hands. A tyrant, how great and mighty soever he may seem to cowards and sluggards, is but one creature, one animal. »

M. Swinburne exulte à ce dernier mot : « la phrase est digne de Landor », s'écrie-t-il, et de fait nul n'a jamais exprimé avec une concision plus forte sa haine et son mépris d'un tyran. L'homme qui a écrit cette phrase sur les mauvais princes ne devait pas être un partisan bien convaincu de l'infaillibilité royale et du droit divin des monarques. Laissons le chapitre suivant, *Nobilium ingenia*, très intéressant d'ailleurs, mais qui touche moins à notre sujet. Il nous

tarde d'arriver à cette suite d'essais sur le Prince (90-96), qui nous révéleront, je crois, la vraie pensée de Jonson.

Ces différents morceaux, écrits apparemment vers le même temps que ceux qu'on a cités plus haut, peuvent être considérés comme une sorte de mise au point des idées qu'il y exprima sur l'autorité gouvernementale. Il revient ici, mais plus nettement, sur ce devoir de clémence, qu'il tient pour le meilleur des attributs de la royauté et comme un des leviers de la politique. Ils semblent avoir été écrits, les premiers du moins, à l'occasion d'une lecture du *Prince* de Machiavel, et s'ils n'ont pas trait directement au gouvernement de Charles Ier, il est possible que Jonson ait songé tout de même aux maximes, qui commençaient à prévaloir dans les conseils du souverain et qui engageaient la royauté peu à peu dans l'ornière du despotisme. Si les paragraphes précédents ont été composés vers la fin de la captivité de Selden, ceux-ci ont pu l'être au moment où Jonson apprit que les masques pour l'année 1632 étaient confiés à Townshend. Ses sentiments royalistes s'y colorent d'un libéralisme bien anglais, qui n'est pas uniquement d'ailleurs, j'en suis persuadé, le fruit des circonstances. — Le premier, intitulé assez étrangement *Principum Variatio*, est une traduction presque littérale d'un passage de Machiavel.

« There is great variation between him that is raised to the sovereignty by the favour of his peers and him that comes to it by the suffrage of the people. The first holds with more difficulty, because he hath to do with many that think themselves his equals, and raised him for their own greatness and opression of the rest. The latter hath no upbraiders, but was raised by them that sought to be defended from opression : whose end is both the easier and the honester to satisfy. Beside while he hath the people to friend who are a multitude, he hath the less fear of the nobility, who are but few. Nor let the common proverb of he that builds on the people builds on the dirt, discredit my opinion : for that hath only place where an ambitious and private person, for some popular end, trusts in them against the public justice and magistrate. There they will leave him. But when a prince governs them, so as they have still need of his administration (for that is his art), he shall ever make and hold them faithful. »

Retenons la dernière phrase qui seule nous importe. La distinction entre le monarque héréditaire et le prince usurpateur est à ce moment de l'histoire anglaise dénuée d'intérêt actuel : Jonson évidemment n'a pas prévu Cromwell. Mais notez qu'il a l'air d'exiger du monarque qu'il gouverne de façon à être utile à son peuple et qu'il en fait comme une condition de la fidélité du sujet. Les deux paragraphes suivants ne sont plus une confirmation, mais une réfutation de Machiavel. Le théoricien des Borgias recommande à son prince d'exercer ses cruautés par délégation, mais de l'exercer à fond (*thorough*), et Jonson, dans ces deux morceaux, s'élève avec une généreuse pénétration contre ces conseils criminels :

« *Clementia*. — A prince should exercise his cruelty not by himself, but b his ministers ; so he may save himself and his dignity with his people by sacrificing those when he list, saith the great doctor of state, Machiavell. But I say he puts off man and goes into a beast that is cruel. No virtue is a prince's own, or becomes him more than this clemency : and no glory is greater than to be able to save with his power. Many punishments, sometimes and in some cases, as much discredit a prince, as many funerals a physician. The state of things is secured by clemency ; severity represseth a few, but it irritates more. [*Haud infirma ars in principe, ubi lenitas, ubi severitas plus polleat in commune bonum, callere.*] The lopping of trees makes the boughs shoot out thicker ; and the taking away of some kind of enemies increaseth the number. It is then most gracious in a prince to pardon when many about him would make him cruel ; to think then how much he can save when others tell him how much he can destroy ; not to consider what the impotence of others hath demolished, but what his own greatness can sustain. These are a prince's virtues : and they that give him other counsels are but the hangman's factors. »

« *Clementia tutela optima*. — He that is cruel to halves (saith the said Saint Nicholas) loseth no less the opportunity of his cruelty than of his benefits : for then to use his cruelty is too late and to use his favours will be interpreted fear and necessity, and so he loseth the thanks. Still the counsel is cruelty. But princes by hearkening to cruel counsels, become in time obnoxious to the authors, their flatterers, and ministers ; and are brought to that that when they would, they dare not change them ; they must go on and defend cruelty with cruelty ; they cannot alter the habit. It is then grown necessary, they must be as ill as those have made them : and in the end they will grow more hateful to themselves than to their subjects. Whereas on the contrary the merciful prince is safe in love, not in fear. He needs no emissaries, spies, intelligencers, to entrap true subjects. He fears no libels, no treasons. His people speak what they think, and talk openly what they do in secret. They have nothing in their breasts that they need a cypher for. He is guarded with his own benefits. »

Assurément Charles ne ressemble pas à ces tyrans, qui vont de crime en crime à travers des ruisseaux de sang; mais le tableau idyllique que Jonson nous trace à la fin n'est pas non plus celui que nous offre l'Angleterre sous le second des Stuarts. Le roi a des conseillers et des ministres qui sont dangereux.

Le chapitre suivant, *Religio*, ne semble pas d'abord devoir nous intéresser, mais en réalité il touche encore à la politique. C'est de la religion du prince qu'il s'agit, de sa religion considérée comme garantie de sa vertu, de sa justice :

« The strength of empire is in religion. What else is the Palladium (with Homer) that kept Troy so long from sacking ? Nothing more commends the Sovereign to the subject than it. For he that is religious must be merciful and just necessarily : and they are two strong ties upon mankind. Justice is the virtue that innocence rejoiceth in. Yet even that is not always so safe, but it may love to stand in the sight of mercy. For sometimes misfortune is made a crime and then innocence is succoured no less than virtue. Nay, oftentimes virtue is made capital ; and through the condition of the times it

may happen that that may be punished with our praise. Let no man murmur therefore at the actions of the prince, who is placed so far above him. If he offend, he hath his discowerer. God hath a height beyond him. But « where the prince is good », Euripides saith, « God is a guest in a human body ».

Belle sentence, mais qui ne doit pas nous faire oublier celles qui précèdent. Dans la résignation stoïque de l'innocent condamné, dans ce rappel au prince du Juge qui l'attend lui-même, il y a une fierté noble, qui n'est pas d'une âme esclave. Et voyez maintenant la haine de la tyrannie que respire le morceau suivant :

« *Tyranni.* — There is nothing with some princes sacred above their majesty, or profane, but what violates their sceptres. But a prince, with such counsel, is like the god Terminus, of stone, his own landmark, or as it is in the fable, a crowned lion. It is dangerous offending such a one, who, being angry, knows not how to forgive : that cares not to do anything for maintaining or enlarging of empire ; kills not men or subjects, but destroyeth whole countries, armies, mankind, male and female, guilty or not guilty, holy or profane ; yea, some that have not seen the light. All is under the law of their spoil and licence. But princes that neglect their proper office thus, their fortune is oftentimes to draw a Sejanus to be near about them, who will at last affect to be above them, and put them in a worthy fear of rooting both them and their family out. For no men hate an evil prince more than they that helped to make him such. And none more boastingly weep his ruin than they that procured and practised it. The same path leads to ruin which did to rule, when men profess a licence in governing. A good king is a public servant. »

N'est-ce pas la devise même ou la définition du monarque constitutionnel ? et peut-on accuser celui qui se faisait de la royauté une conception si moderne, d'être un suppôt du droit divin ? Le chapitre qui vient après, *Illiteratus Princeps*, est également curieux, tant pour l'expression que pour la pensée :

« A prince without letters is a pilot without eyes. All his government is groping. In sovereignty it is a most happy thing not to be compelled ; but so it is the most miserable not to be counselled. And how can he be counselled that cannot see to read the best counsellors, which are books : for they neither flatter us nor hide from us ? He may hear, you will say ; but how shall he always be sure to hear truth, or be counselled the best things, not the sweetest ? They say princes learn no art truly but the art of horsemanship. The reason is the brave beast is no flatterer. He will throw a prince as soon as his groom. Which is an argument that the good counsellors to princes are the best instruments of a good age. For though the prince himself be of a most prompt inclination to all virtue, yet the best pilots have need of mariners besides sails, anchor and other tackle. »

Songeait-il en écrivant ce paragraphe au roi qui préférait à ses masques ceux de Townshend ? Faut-il y voir un regret du prince

éclairé, qui protégea son travail et estima son talent? Peut-être. Jonson qui avait probablement admiré la politique souvent avisée de Jacques et qui voyait son successeur s'abandonner aux conseils imprudents d'un Wentworth ou d'un Laud, était tenté d'établir une corrélation entre cette politique à courte vue et l'indifférence du roi pour le savoir et les savants. De même le morceau suivant, *Character Principis*, qui est un portrait du prince idéal, s'il n est pas une attaque à mots couverts des procédés de gouvernement de Charles, contient néanmoins de nombreux conseils, dont il pouvait prendre sa part. Lues à la lumière des événements postérieurs, beaucoup de ces phrases semblent des avertissements salutaires ou de clairvoyantes prophéties :

« If men did know what shining fetters, gilded miseries, and painted happiness thrones and sceptres are, there would not be so frequent strife about the getting or holding of them ; there would be more principalities than princes ; for a prince is the pastor of the people. He ought to shear, not to flay his sheep, to take their fleeces, not their fells. Who were his enemies before, being a private man, become his children now he is public. He is the soul of the commonwealth, and ought to cherish it as his own body. Alexander the Great was wont to say, he hated the gardener that plucked his herbs or flowers up by the roots. A man may milk a breast till the blood come ; churn milk and it yieldeth butter, but wring the nose and the blood followeth. He is an ill prince that so pulls his subjects'feathers as he would not have them grow again ; that makes his exchequer a receipt for the spoils of those he governs. No, let him keep his own, not affect his subjects' ; strive rather to be called just than powerful. Not, like the Roman tyrants, affect the surnames that grow by human slaughters ; neither to seek war in peace, nor peace in war, but to observe faith given, though to an enemy. Study piety toward the subject ; show care to defend him. Be slow to punish in divers cases, but be a sharp and severe revenger of open crimes. Break no decrees or dissolve no orders to slacken the strength of laws. Choose neither magistrates civil or ecclesiastic, by favour or price ; but with long disquisition and report of their worth by all suffrages. Sell no honours, nor give them hastily, but bestow them with counsel and for reward ; if he do, acknowledge it though late, and mend it For princes are easy to be deceived ; and what wisdom can escape it where so many court-arts are studied ? But, above all, the prince is to remember that when the great day of account comes, which neither magistrate nor prince can shun, there will be required of him a reckoning for those whom he hath trusted, as for himself, which he must provide. And if piety be wanting in the priests, equity in the judges, or the magistrates be found rated at a price, what justice or religion is to be expected ? which are the only two attributes make kings akin to gods, and is the Delphic sword, both to kill sacrifices and to chastise offenders. »

Evidemment l homme qui osait, fût-ce devant son papier, régenter la conduite royale, revendiquer ainsi les droits du sujet et ceux de la conscience, ne pouvait être, comme on l a trop répété, le séide aveugle des monarques successifs. Il pouvait devant les tendances menaçantes d'une secte républicaine, mais surtout théocratique, défendre

de tout son pouvoir l'institution monarchique attaquée, mais il était loin de regarder le roi comme infaillible, de lui sacrifier l'intérêt de la nation ou le bonheur du peuple. Si le roi avait été investi par Dieu du droit de commander à ses semblables, c'est pour faire leur bonheur et non pour causer leur ruine : le roi n'est selon lui que le premier serviteur de l'Etat.

Tels sont, si je ne me trompe, les seuls passages de ce livre des *Discoveries* où se révèle à nous la pensée politique de Jonson. Au premier regard, elle nous paraît étroitement conservatrice et autoritaire ; mais une lecture attentive et réfléchie, qui essaie de résoudre les contradictions apparentes et de trouver la véritable portée de ces notes éparses, nous conduit à des résultats plus probables et tout différents. Ces divers morceaux, quelle que soit l'occasion qui les ait inspirés et l'usage qu'il en voulut faire, ont tous pour objet de recommander au prince la prudence, la modération, la justice, surtout la clémence et la bonté. On y trouve, à l'adresse des tyrans, des paroles très fortes et d'un mépris vraiment républicain ; sa conception du prince « serviteur public » est très opposée, semble-t-il, à la théorie du droit divin ; notez aussi qu'il rappelle constamment au souverain l'existence d'un souverain Juge, qui vengera les injures des sujets lésés. Tout cela nous éloigne beaucoup des idées qu'on lui prête généralement. Sans nous donner le ridicule de transporter à des temps abolis la nomenclature politique dont nous usons pour cataloguer les partis d'aujourd'hui, on peut penser que Jonson, s'il avait vécu de nos jours, aurait été une sorte de conservateur libéral, à égale distance des partis extrêmes, bref un homme de tiers parti. Dans la situation politique d'alors, il était à la fois opposé aux prétentions quasi-républicaines des parlementaires les plus avancés et aux visées despotiques de la cour et des ministres de Charles. Il avait trop le culte de la mesure et du bon sens, pour admettre les opinions excessives de l'un ou de l'autre camp. S'il se méfiait des parlements et de leur politique tracassière, il ne se méfiait pas moins des despotes et de leur bon plaisir sans frein. Son idéal était probablement le « bon tyran », qui fut le rêve de notre XVIII[e] siècle, un monarque sage et éclairé, passionné pour le bien public, à la fois autoritaire et pitoyable, religieux sans intolérance et très généreux pour les gens de lettres. Cet idéal du prince, il a peut-être cru le voir réalisé dans la personne de Jacques. Jacques avait de l'érudition et un respect du savoir, que l'indifférence de son fils faisait regretter davantage. Sans être un grand monarque, il avait des qualités d'homme d'Etat, un certain bon sens avisé, quelque libéralisme. Jonson, qui lui devait certaines faveurs, a laissé la reconnaissance magnifier de douteuses vertus et pallier les défauts évidents. Les mêmes raisons n'existaient pas pour Charles et il paraît l'avoir jugé avec une justice plus sévère. Tel est, à mon sens, le résultat le plus clair de cette étude : Jonson semble avoir eu pour le premier des Stuarts une sorte de respect affectueux qu'il n'éprouva pas au même

degré pour son successeur. Dans l'un il aima l'homme ; dans l'autre il se contenta d'honorer le roi.

Cette différence d'attitude, dont j'ai l'impression plutôt que la preuve [1], est-elle affaire uniquement de sympathie personnelle, de reconnaissance et de regret ? Peut-être y a-t-il autre chose. La conduite politique des hommes, du moins aux époques de crise, paraît souvent contradictoire d'un moment de leur vie à l'autre, parce qu'ils se sont arrêtés pendant que les temps marchaient. Il vient un âge où le cerveau refuse, semble-t-il, d'adopter des idées nouvelles ; et de là les malentendus qui souvent séparent les pères et les enfants. Tel qui passait pour « avancé » devient « réactionnaire » : mais parfois aussi tel qui semblait « rétrograde » se change en « libéral », et c'est ce qui dut arriver pour Jonson. Dévoué au roi sous Jacques Ier, il resta dévoué à la monarchie avec Charles, mais les circonstances n'étaient plus les mêmes. A mesure que les Parlements augmentaient d'audace dans leurs revendications légitimes, la cour devenait plus intransigeante et plus absolue ; mais plus elle inclinait vers les voies de la violence, plus les autres, exaspérés, se montraient arrogants et entreprenants. Dans ce conflit fatal et chaque jour plus aigu, où les deux partis avaient des torts, mais où les Parlements étaient moins à blâmer que le roi, Jonson ne donnait sans doute raison ni aux uns ni aux autres. Personnellement il n'avait guère de sympathies pour les Parlementaires, bien qu'il eût dans leurs rangs plusieurs de ses amis ; surtout il redoutait le triomphe des sectes puritaines, dont le zèle étroit ne s'accordait guère avec sa religion facile et tolérante. Mais s'il restait attaché au régime et à la dynastie par préférence, par reconnaissance et par loyalisme, il ne pouvait approuver les procédés tyranniques et maladroits de Charles. Et sans doute c'étaient ses ministres et ses conseillers qui étaient responsables de toutes les fautes, mais lui étaient-ils imposés ? Il continuait donc à servir Charles et à le défendre, mais sans conviction et sans joie. S'il avait eu la tristesse de vivre quelques années de plus, s'il avait vu la révolte ouverte des sujets contre

1. Remarquer qu'en 1628, lors de l'affaire d'Alexander Gill, on a pu le soupçonner d'avoir écrit des vers contre Buckingham et contre Charles lui-même. Cf. *Cal. State Papers*, Charles I. (vol. CXIX, 33). « Examination of Benjamin Jonson, of Westminster, gent. taken by Attorney-General Heath. Saw certain verses beginning : « Enjoy thy bondage » and ending : « England's ransom here doth lie », and entitled : « To his confined friend, etc. », at sir Robert Cotton's house at Westminster. Coming there, as he often does, these verses lying on the table after dinner, he was asked concerning them as if he had been their author. Protests the contrary, on his christianity and hope of salvation. Heard of them with detestation Heard by common fame that one Zouch Townley made them, a scholar and a divine, and a student of Christ Church, Oxford. On a Sunday after examinant had heard Mr. Townley preach at St Margaret's in Westminster, Mr. Townely taking a liking to a dagger with a white haft which examinant ordinarily wore at his girdle, examinant gave it to him two nights after, being invited by Townley to supper, but without any relation to these verses. »

la couronne et la guerre civile déchaînée sur le pays, il aurait été assurément du côté des royalistes, mais sans pouvoir apporter à la cause cette adhésion complète qui fait les grands dévouements. Il aurait pris parti moins pour le roi que contre ses adversaires, comme certains de ses amis plus jeunes, Falkland par exemple, qui donnèrent au malheureux Charles un concours plus actif, par devoir et par raison plus que par enthousiasme; et s'il n'aurait pu voir sans douleur sa défaite il n'aurait pas vu son triomphe sans appréhension. Au fond, Jonson avait l'horreur du despotisme, quand même il n'aurait rien eu à en redouter; et c'est pourquoi il craignait également le succès des deux partis adverses. Ses attaques répétées contre les puritains montrent son horreur de l'intolérance religieuse; mais les confidences des *Discoveries* témoignent d'une haine égale de la tyrannie. Il avait l'amour très anglais de l'indépendance encore plus que le culte, non moins anglais, de la royauté. Royaliste par raisonnement, mais libéral de caractère, il resta entre les deux partis, ayant des amis dans chacun, voyant les fautes des uns et des autres, et redoutant presque la victoire de celui auquel il s'était rangé.

* * *

Après avoir déblayé le terrain par cette étude préalable, nous pouvons aborder la question des rapports de Jonson avec le roi et les grands. Mais dans ce monde de relativité, il faut, pour porter un jugement équitable sur les paroles et les actions des gens, tenir compte du milieu où ils vivent ; s'il s'agit d'âges passés, il faut tâcher de reconstituer l'opinion que les contemporains se faisaient des choses. Or le temps où vécut Jonson fut un âge de flatterie hyperbolique et d'adulation éhontée. La plupart des écrivains, ne tirant pas assez pour vivre des acteurs et des libraires, étaient quasiment forcés de se mettre sous la dépendance des gens riches et généreux. On sait quelle était la condition des gens de lettres à cette époque en France : elle était à peu près pareille en Angleterre. Les poètes vivaient aux gages des grands seigneurs, qui leur donnaient de petites pensions ou un coin dans leur grenier. Pour attirer ces modestes largesses ou pour les en remercier, on leur dédiait avec force louanges des ouvrages parfois immortels, et comme on craignait sans doute de rester trop au-dessous du bienfait ou de se voir supplanter par un autre moins délicat, on n'hésitait pas à outrer les superlatifs, au risque d'endommager les nez aristocratiques, qui humaient cet encens mal dosé. On n'imagine pas, si l'on n'a pas lu les recueils du temps, ou du moins les dédicaces, à quel degré de flagornerie un homme peut descendre vis-à-vis d'un autre. Mais cette humilité, cette humiliation volontaire, s'accentuait encore lorsqu'on s'adressait à quelqu'un qui avait du sang royal dans les veines. Il faut lire ce qu'on ose écrire à Elizabeth ou à Jacques ; et l'on se demande

aujourd'hui ce qu'ils devaient penser en recevant d'aussi accablantes louanges. Ici ce ne sont plus de pauvres diables besogneux, un Drayton, un Daniel, qui se rendent coupables d'exagération, mais des nobles ou du moins des gens qui n'attendent pas pour vivre la reconnaissance de la vanité ou la générosité de l'orgueil, comme sir John Davies ou sir William Alexander[1]. Espérons que c'est la profondeur de leur loyalisme qui leur a dicté tant de platitudes, et non pas un calcul intéressé !

Cet abus des compliments hyperboliques venait apparemment de l'Espagne et de l'Italie, dont l'influence littéraire et politique était alors prépondérante. Les peuples du Midi ne craignent pas d'employer les superlatifs ou de forcer un peu la vérité ; ils vous accablent d'éloges dont ils ne pensent pas toujours la moitié, mais si vous leur avez donné l'occasion d'une jolie phrase, ils vous en savent gré très aimablement et croient presque, au moment du moins, ce qu'ils vous disent. C'est pour eux jeu d'imagination, simple exercice littéraire : le complimenteur et le complimenté savent qu'il en faut rabattre et faire la part de la politesse. Les races honnêtes et lourdes du Nord copient sans légèreté ces compliments insensés, prenant pour argent comptant ce que ces souples Méridionaux interprètent avec un sourire. L'inconvénient est qu'à la longue, et l'habitude aidant, on ne distingue même plus les nuances, et, comme on veut toujours frapper plus fort, on finit par assommer d'une louange écrasante ceux qu'on voulait se concilier. Il résulte de là, au moins en apparence, un servilisme dégradant : les gens de lettres et les courtisans anglais de ce temps paraissent d'ignobles plats pieds à côté de leurs congénères d'Italie ou de France. Ils ne valaient ni plus ni moins sans doute, mais les apparences étaient contre eux. On sait ce qu'un Bacon osait écrire à Salisbury et même à Somerset ; mais Dean Church fait observer très justement à ce propos qu'il ne faut pas apprécier ces adulations répugnantes suivant nos mœurs d'aujourd'hui[2]. De même, pour juger équitablement notre poète, j'entends pour mieux apprécier sa réserve, il faut tenir compte de ces habitudes de langage que tout le monde alors acceptait. Beaucoup de compliments, dont notre fierté se scandalise, ont dû paraître tièdes à ceux qui les recevaient ; et il serait profondément injuste de les juger suivant le canon de nos idées démocratiques et égalitaires.

1. Feuilleter le recueil de Chalmers, *British Poets*, pour voir les adjectifs et les comparaisons qu'ils emploient couramment. J'indique au hasard : IV, XIX ; V, 80, 100, 438.

2. Bacon (*English Men of Letters*, p. 68) : « It is difficult to judge of the sincerity of such language. The mere customary language of compliment employed by every one at this time was of a kind which to us sounds intolerable. It seems as if nothing that ingenuity could devise was too extravagant for an honest man to use and for a man who respected himself to accept. It must not indeed be forgotten that conventionalities, as well as insincerity, may lurk behind frank and clear words, when they are the fashion, as much as in what is like mere fulsome adulation ».

Ceci dit, ouvrons son œuvre. Elle est remplie de compliments aux uns et aux autres. Presque la moitié du recueil des *Sous-Bois*, plus de la moitié des *Epigrammes*, consiste en petites pièces louangeuses adressées au roi ou à la famille royale, à des hommes d'Etat ou à des particuliers ; et je ne parle pas des compliments épars çà et là dans ses Masques ou des dédicaces de ses Comédies ! Il serait trop long d'énumérer tous les destinataires de ces politesses, et la liste que nous donnerons sera forcément incomplète. Beaucoup sont consacrés à célébrer les louanges de ses protecteurs, lord Aubigny (*Ep.* 127, *Forest.* 2, *Masque of Gipsies*, Déd. du *Sejan*) ; le comte de Pembroke (*Epig.* 102 ; *For.* 2 ; *Masque of Gipsies*, Déd. de *Catilina* et des *Epigrammes*) ; le duc de Newcastle et sa famille (III, pages 331, 344, 459, 460, 461) ; sir Kenelm et lady Venetia Digby (*Und.* 97, 102). La famille Sidney en a sa bonne part, notamment la comtesse de Rutland (*Epig.* 79, *For.* 12, *Und.* 69); sir William Sidney (*For.* 14) et lady Mary Wroth (Déd. de l'*Alchimiste*, *Epig.* 103, 105, *Und.* 47). D'autres grands seigneurs plus jeunes que lui, qui étaient plutôt ses amis que ses protecteurs, comme Sackville (*Und.* 30) ou Falkland (*Und.* 87) ; des dames amies des lettres, comme la comtesse de Bedford (*Epig.* 76, 84, 94) ou la comtesse de Montgomerie (*Epig.* 104) ; des savants, des écrivains, comme Bacon (*Und.* 70), Selden (*Und.* 39), Camden (*Epig.* 14) ; enfin de grands personnages politiques, Salisbury (*Epig.* 43, 63, 64), Egerton (*Epig.* 74, *Und.* 50, 51), Suffolk (*Epig.* 67) : Williams (*Und.* 79, *Masque of Gipsies*), Weston (*Und.* 90, 92, 93, 94, 96) : voilà quelques-uns des noms qui reviennent le plus souvent dans la table du recueil de ses poésies. Je laisse de côté un certain nombre d'inconnus, comme sir John Roe, sir John Radcliffe, sir William Jephson, sir Ralph Shelton, etc., qui n'ont pas joué de rôle historique et dont je veux penser que l'obscurité est une garantie de vertu. Mais parmi ceux dont la réputation a survécu, je suis heureux de voir qu'il n'en est pas un dont on puisse reprocher à Jonson d'avoir fait l'éloge. Aucun des personnages énumérés ci-dessus, s'il n'y a pas lieu d'admirer toujours leur capacité politique ou leur conduite privée, ne semble avoir été indigne d'être loué par lui. Il faut reconnaître aussi qu'il n'était pas toujours libre de s'abstenir et que certains compliments étaient en quelque sorte forcés. S'il a loué Weston par exemple à plusieurs reprises, qui fut un homme d'Etat médiocre et médiocrement scrupuleux, c'est qu'en qualité de poète-lauréat, il avait dû sans doute recourir plus d'une fois aux bons offices du Lord Trésorier pour obtenir le paiement de sa pension. Si dans le *Masque des Bohémiens*, il a célébré la beauté et la bonté de la famille Buckingham, il l'a fait sans enthousiasme ; remarquez d'ailleurs qu'il s'est arrangé pour parler le moins possible du tout-puissant favori. Il faut aussi tenir compte des dates et ne pas lui faire un crime par exemple d'avoir célébré dans le *Masque d'Hymen* le triste mariage de la trop fameuse comtesse d'Essex avec son premier époux : le poète aujourd'hui n'est plus tenu d'être prophète, et il ne pouvait

pas prévoir les scandales qui devaient dénouer cette union ridicule. De même, s'il a dû, dans son *Masque Irlandais*, chanter son remariage avec le favori Somerset, il l'a fait avec une discrétion et comme une honte qui lui font le plus grand honneur. Mais, dira-t-on, il a écrit à ce « vertueux Somerset » le jour de son mariage une épigramme de félicitations que l'on peut trouver un peu bien flatteuse ; et s'il l'a supprimée du recueil de ses œuvres, il n'y a pas lieu, semble-t-il, de lui en faire un grand mérite [1]. Assurément ; mais on ne saurait non plus lui reprocher de n'avoir pas percé à jour avant tout le monde le caractère odieux de la jeune empoisonneuse et deviné les criminelles intrigues, qui coûtèrent la vie à Overbury. De même s'il a chanté avec des ravissements qui nous étonnent les vertus de lady Digby, c'est d'abord qu'elle était morte et qu'il n'avait connu cette belle pécheresse que quand elle était repentie. En somme, il ne paraît pas avoir jamais loué des hommes dont il n'approuvait pas la conduite publique ou privée : et s'il s'est laissé égarer sur le compte de certains par la reconnaissance, ces erreurs d'appréciation ne proviennent jamais de sentiments intéressés et bas. En tout cas, ces erreurs historiques, dont il est si difficile à un contemporain de se garder, ont toujours été vénielles. Il était évidemment sincère lorsqu'il louait Weston presque à l'égal d'un grand ministre ; et d'autre part on ne trouvera pas dans son œuvre une ligne d'éloge en l'honneur de Laud et de Strafford, dont il jugeait les conseils si néfastes pour le souverain et pour le pays.

Si ses compliments se trompent rarement d'adresse, ils sont très rarement d'un ton déplacé : et voilà qui est plus remarquable. Nous avons montré plus haut à quels excès d'impropriété les auteurs d'alors descendaient vis-à-vis des gens titrés. Aujourd'hui qu'on ne fait plus de compliments en vers, même à une femme, les hyperboles de ces madrigaux d'homme à homme nous surprennent et nous révoltent. Mais si l'on y réfléchit, on verra que l'exagération est un trait essentiel du genre. La stricte vérité serait presque toujours médiocrement flatteuse : on néglige donc les défauts qui crèvent les yeux et l'on magnifie les qualités qu'on peut apercevoir. L'originalité de Jonson consistera, sinon à reprocher les uns, du moins à jauger les autres. Il serait trop long de passer en revue ces divers morceaux pour vérifier le titre de chacun ; en comptant le *Masque des Bohémiens* et les diverses dédicaces, il n'y en a guère moins d'une centaine. Mais on peut faire l'expérience ; on verra que les éloges qu'il décerne aux uns et aux autres sont à peine exagérés. Même si l'on fait la part de la reconnaissance, des situations respectives et des habitudes, on conviendra souvent qu'il ne pouvait pas dire moins. Il s'en tire en général d'ailleurs d'une façon assez habile : comme son robuste esprit ne sait pas se plier à filer des riens ingénieux, des banalités

1. Ce sonnet a été retrouvé dans l'exemplaire des œuvres de Jonson qui appartenait à Somerset. On le trouvera dans l'édition de Gifford-Cuningham. (III, 465.)

élégantes, il développe longuement en vers pleins et forts une idée générale (ce qu'est le vrai courage ; portrait du véritable homme d'Etat) ou une comparaison (ville assiégée, retour du printemps), puis il la rattache tant bien que mal au personnage à qui la pièce est dédiée. De là vient le caractère solide et sérieux, l'intérêt durable de ces petits morceaux. On y sent l'auteur moins préoccupé de plaire au destinataire par des louanges démesurées que soucieux de développer sa pensée en termes justes et bien appropriés ; et c'est déjà une garantie de sincérité. L'absence de superlatifs et de points d'exclamation en est une autre. Jonson ne déclare pas à chacun de ses correspondants qu'il est le Phénix des hôtes de ce monde et le plus parfait modèle de toutes les vertus. Il sait qu'on peut être un brave homme sans être un grand politique, et inversement ; il ne louera pas la bonté de Salisbury ni les vertus conjugales de Pembroke. Avec cela, je conviens que pour notre goût, il exagère encore ; mais je le répète, il faut tenir compte des règles du genre et des façons du temps. Les louanges les plus outrées ont pu souvent paraître trop chichement mesurées, et on dut l'accuser parfois de fierté et de froideur. Ces reproches contradictoires semblent prouver qu'il était dans le juste milieu, qu'il savait observer les devoirs de la reconnaissance sans rien sacrifier de sa dignité. Parfois cependant il devait dans son for intérieur se rebiffer contre lui-même, s'en vouloir d'un adjectif disproportionné, se repentir d'une louange inconsidérée. Il y a dans le recueil des *Epigrammes* une pièce très curieuse (65), où il répudie sa Muse, coupable de s'être prostituée à « un lord indigne » : elle contient à la fois un aveu de sa faute et une promesse de ne plus recommencer, de ne plus écrire un mot qui « sente le parasite ». Elle me paraît très caractéristique de l'état d'esprit de Jonson. Une louange imméritée lui paraissait indigne de sa plume : il a toujours loué des gens qui le méritaient et dans les termes qu'ils méritaient. Si parfois il a forcé la note, l'exception peut toujours s'expliquer par des raisons très admissibles. En somme, un examen attentif de ces divers morceaux ne contredit en rien ce que nous savions de sa fierté et ne fait qu'augmenter notre estime pour son caractère. De tous les complimenteurs de ce temps laudatif, Jonson est le plus modéré, par conséquent le plus sincère.

Sera-t-il aussi réservé vis-à-vis des personnes royales que des simples particuliers ? La coutume ici tolérerait plus d'exagération dans la louange, mais nous allons voir que Jonson, du moins en ce qui concerne Charles Ier, n'a pas abusé de la tolérance. Les pièces adressées à celui-ci ou à sa femme sont au nombre d'une douzaine ; elles s'espacent entre 1629 et 1635, c'est-à-dire après la nomination de Jonson au poste de lauréat, et ce sont en effet, sauf deux exceptions, les effusions officielles d'un poète patenté[1]. Nous n'avons

1. Cf. G.-C., II, 385, 437 ; III, 334, 335, 336, 337, 345, 348, 350, 352, 353.

aucune raison de penser que nous n'avons pas la collection complète de ces éloges plus ou moins forcés : en tous cas, ceux que nous possédons sont assez nombreux pour que nous en puissions tirer des conclusions sûres, si l'on y ajoute encore ce que Jonson a pu dire du roi dans quelques-uns de ses masques, dans les prologues et épilogues de ses comédies ou dans des pièces adressées à d'autres personnes. Il semble, à comparer entre eux ces divers passages, que Jonson n'ait pas éprouvé pour son roi une admiration bien vive. Il chante les bonheurs, déplore les malheurs qui lui arrivent, célèbre son anniversaire ou bien les couches de la reine, avec un enthousiasme correct, mais sans grande flamme. Les épithètes qu'il lui décerne restent vagues et générales ; d'ailleurs elles se réduisent, sauf erreur, à deux : « *great* » et « *best* », et l'on conviendra qu'elles n'engagent à rien. Une seule fois, dans *l'Epithalame à Hierome Weston*, comme le couple royal avait tenu à figurer dans le cortège nuptial, il loue la grâce des deux souverains ; et tous ceux qui ont vu le fameux portrait de Van Dyck au Louvre savent quelle était l'exquise élégance du petit-fils de Marie Stuart Il émet aussi plusieurs fois le vœu que le roi vive et règne longtemps :

« Still to nave such a Charles, but this Charles long ! »

mais on reconnaîtra qu'un pareil souhait était pure clause de style et qu'un poète officiel ne pouvait décemment dire moins. En somme, non seulement on ne peut accuser Jonson d'avoir flatté le monarque, mais on trouvera sans doute qu'il l'a loué fort modérément, presque à contre-cœur. Dans cette modération, que je ne songe point à lui reprocher, je crois voir une confirmation de ce que j'ai avancé plus haut touchant les opinions politiques de Jonson Dans son attachement pour Charles, il y avait plus de loyalisme, de dévouement théorique à la royauté que d'admiration réelle et personnelle pour le roi.

La froideur marquée de ces compliments adressés par Jonson à Charles contraste singulièrement avec l'admiration profonde qu'il semble avoir éprouvée pour son père. On sait qu'il a loué Jacques et les siens à maintes reprises, et avec une sorte d'enthousiasme qui ne laisse pas de nous étonner. Nous allons voir si toutes ces louanges ne peuvent s'expliquer que par courtisanerie.

Laissons de côté les éloges adressés à la reine, à cette « Bell-Anna », comme il l'avait baptisée, qu'il eut le front de ranger un jour parmi les reines de Gloire, entre Camille et Artémise, entre Zénobie et Boadicée (*Masque of Queens*) ; il est admis que les hommes, et notamment les poètes, ne sont pas tenus à la vérité envers une femme, à plus forte raison envers une reine. Laissons aussi les compliments qu'il a décernés au jeune prince Henry : si Jonson a exagéré les mérites de cet autre Marcellus, il s'est trompé avec

toute l'Angleterre, qui avait mis dans le fils aîné toute la confiance que le cadet devait si tristement trahir. Voyons seulement les éloges qu'il a donnés à Jacques : ils comprennent quatre *Epigrammes* (4, 35, 36, 41), adressées au roi dans les premières années de son règne, quelques prologues et épilogues pour les pièces jouées devant lui (*Barth. Fair*), plus un grand nombre d'allusions plus ou moins directes, que l'on trouvera dans les Masques et Divertissements commandés par lui ou pour lui. On peut négliger les épigrammes qui n'ont rien d'exagéré, sauf celle qui commence :

How, best of Kings, dost thou a sceptre bear !
How, best of Poets, dost thou laurel wear !

ce qui est vraiment beaucoup dire et de l'un et de l'autre. Mais les éloges les plus discutables sont ceux qui se trouvent dans les Masques: là Jonson nous semble réellement dépasser toute mesure. Non seulement il prétend que Jacques est descendu du Ciel sur la terre pour faire le bonheur de son pays, la terreur des autres souverains et l'envie des autres nations (II, 579 ; III, 146, 176), ce qui est la monnaie courante des compliments royaux ; mais il a l'air de croire que Jacques « le Juste », comme il l'appelle, est le plus grand des rois que l'Angleterre ait eus et que l'Europe tout entière le regarde comme l'arbitre de ses destinées (III, 146, 166). Ces erreurs nous paraissent d'autant plus étranges de la part d'un homme habitué à ne pas se payer de mots et qui sait fort bien à l'occasion tracer leurs devoirs aux monarques (Voir III, 69 : et surtout le beau Panégyrique, II, 569 sqq.) Mais il n'est pas impossible d'expliquer ces exagérations qui nous choquent. N'oublions pas d'abord que dans ses masques, le poète ne peut guère se dispenser de faire l'éloge du royal spectateur en l'honneur de qui on les donne et que, s'il marchandait trop la louange, on aurait tôt fait de lui retirer les commandes Il me semble d'ailleurs que dans un morceau chanté, les compliments, étant moins directs, ne doivent pas être pris au mot et à la lettre. Sans doute, dira-t-on, et lorsque Jonson attribue à Jacques le pouvoir de changer d'un regard des choses ternes en objets splendides (III, 95) ou d'imprimer le mouvement perpétuel aux humains (III, 139) ou de créer par sa seule présence un éternel printemps (III, 119), on peut penser qu'il songe à ce Phébus dont il aime à lui prêter le nom. Mais lorsqu'il parle réellement du roi, dans ses rapports avec son peuple ou ses voisins, et qu'il le loue à l'égal des plus grands monarques, il est permis de se rebiffer, de l'accuser de servilisme. Ne nous hâtons point trop cependant de l'incriminer, car il est fort possible, déduction faite des exagérations imposées, que Jonson ait été sincère. Malgré sa gaucherie, sa poltronnerie et ses multiples ridicules, Jacques avait néanmoins des qualités qu'il faut reconnaître. Il était loin d'être

un sot ; il avait même du jugement, un certain bon sens malicieux, disons mieux, du sens politique : il savait juger les situations et ne pas brusquer les choses. Ses sottes théories de droit divin avaient au moins l'avantage de lui donner une haute conscience de ses devoirs de roi ; en somme et sauf de rares exceptions, il ne fut pas cruel et il fut assez juste. Plus avide d'argent que d'honneur, son règne ne fut pas glorieux pour l'Angleterre ; mais si son successeur avait été aussi avisé que lui, les Anglais auraient peut-être pu faire l'économie d'une révolution et d'une guerre civile. Ajoutez à cela qu'il faisait des vers, ce qui pouvait flatter la vanité de la corporation, qu'il était fort instruit, ce qui devait plaire à Jonson, et même un peu pédant, ce qui n'était pas pour lui déplaire. On sait en outre qu'il daignait parfois s'entretenir familièrement avec notre homme et qu'un roi qui cause avec un simple mortel passe aisément pour un très grand roi : Mme de Sévigné n'a jamais tant admiré Louis XIV que le jour où il l'invita à danser. Tout cela, si l'on y joint leur haine commune pour les puritains, des sentiments de loyalisme inné et de juste reconnaissance, et l'impossibilité où l'on est de juger équitablement ses contemporains, explique fort bien que Jonson ait considérablement surfait les mérites politiques et personnels de son roi. De même qu'il était sincère en louant chichement le fils, il ne dépassait guère sa pensée en chargeant le père de louanges. Si le recul historique nous rend plus sévères aujourd'hui pour le roi, il ne doit pas nous rendre injustes pour le poète.

On peut dire somme toute, que Jonson, étant données les habitudes du temps, ne saurait être accusé de flatterie envers les « grandeurs de chair ». Les compliments qu'il adressa aux grands seigneurs de la cour sont toujours sincères et presque toujours mérités. Ceux qu'il a décernés à Charles sont de pure convenance et marquent peu d'admiration. Quant aux louanges qu'il a prodiguées à Jacques et qui nous paraissent outrées, elles témoignent seulement d'une vénération profonde, dont rien ne nous autorise à suspecter la sincérité.

APPENDICE F

Jonson a-t-il été Poète Lauréat ?

Jonson a-t-il jamais reçu et porté le titre de Poète Lauréat que la tradition lui a conféré ? Il est permis d'en douter, bien que tous les biographes, ou presque tous, affirment la chose sans hésitation. Nous n'avons pas d'acte officiel par lequel il aurait été investi de

cette dignité, soit en 1619 à la mort de Daniel, soit à une date antérieure que l'on fixe en général à 1616. En outre, nous ne voyons nulle part cette épithète accolée à son nom, soit à la première page du folio de 1641, soit en tête du *Jonsonus Virbius*, de ce « Tombeau » élevé par ses amis à sa mémoire ; nul doute, s'il en avait eu le droit, qu'il s'en fût paré que ses admirateurs le lui eussent décerné. La tradition ne semble se former qu'après la Restauration ; et c'est alors seulement que l'institution commence à fonctionner d'une manière régulière. Jusqu'à d'Avenant, qui fut nommé le 13 décembre 1638, il ne paraît pas qu'il y ait eu aucun poète pourvu d'un poste officiel et d'un titre particulier. Skelton (1460 ?-1520), qui en aurait été, dit-on, le premier titulaire, s'arroge en effet cette qualité ; mais ce ne semble avoir été qu'un titre académique, conféré en même temps qu'une guirlande de laurier, à tout gradué qui s'était spécialement distingué dans la rhétorique et la poésie. (*D. N. B.*, LII, 327.) Le titre avait été conféré successivement au poète par les Universités d'Oxford, de Cambridge et de Louvain ; le roi le confirma plus tard, paraît-il, et donna à Skelton une robe magnifique, blanche et verte, où était brodé le nom de Calliope ; « mais aucun acte officiel du temps ne mentionne cette charge ; ce semble en tout cas n'avoir été qu'une dignité purement nominale ». (*Ibid.*, page 328.) Dans le même ouvrage, à l'article *Spenser*, je lis également ceci : « Il reçut en 1590 la promesse formelle d'une pension de 50 lbs. par an ; mais il n'y a aucune raison de penser que cette pension entraînait avec elle la dignité reconnue de poète lauréat. » (*D. N. B.*, vol. LIII, page 391.) La tradition, dit M. S. Lee, veut qu'en 1599, à la mort de Spenser, Daniel lui ait succédé comme poète lauréat ; « mais, ajoute-t-il, il n'y a aucun témoignage officiel qui confirme cette assertion. » (*D. N. B.*, vol. XIV, page 27.) D'autre part le Prof. C. H. Herford, chargé d'écrire dans le même recueil la vie de Jonson, ne dit nulle part que celui-ci ait été investi de cette dignité. En revanche il est dit à l'article d'Avenant que « seize mois après la mort de Ben Jonson [pourquoi pas immédiatement ?] la charge de poète lauréat lui fut donnée à la requête de la reine (*D. N. B.*, vol. XIV, page 103) ; mais M. Joseph Knight, l'auteur de l'article, ne dit pas qu'aucune pièce établisse le fait. En tout cas, l'absence complète de documents en ce qui concerne Skelton, Spenser, Daniel et Jonson est assez curieuse pour donner à penser : il est en réalité probable que jusqu'à d'Avenant, il n'exista point de charge officielle et que celui-ci fut le premier à porter ce titre [1].

Il convient néanmoins de signaler et de discuter certains faits qui tendraient à prouver au contraire que Jonson fut réellement Poète

1. Cf. Malone (*Shakespeare*, I, 332). Il déclare également que ni Spenser ni Daniel n'ont été Poètes Lauréats et que Jonson très probablement ne le fut jamais. Ni les Lettres patentes du 3 février 1616, ni celles du 26 mars 1630, ne font mention de cette charge. Celles du 30 décembre 1638, qui donnaient à d'Avenant sa pension, n'en parlent pas davantage, non plus que du tonneau de vin des Canaries.

Lauréat. S'il ne revendique nulle part ce titre, dans aucune des œuvres qu'il a publiées, on remarque au début du premier volume du folio de 1641 une pièce de vers de Will Hodgson, intitulée : « *On the Author of this Volume, the Poet Laureate, Ben Jonson* ». Cette pièce, qui ne figure pas dans le folio de 1616, donnerait à penser qu'entre cette date et celle de sa mort (1637), Jonson a été investi de cette dignité ; mais l'argument n'est pas irréfutable. Il est assez étrange *a priori* que de tous les auteurs qui ont mis des vers en tête de son livre, il n'y en ait qu'un seul pour lui donner ce titre, si vraiment il y avait droit. Je lis d'autre part dans une épigramme de Field, imprimée en tête du *Catilina* (1611) les vers suivants :

But woe to us then ! *for thy laureat brow*,
If Rome enjoyed had, we had wanted now,

On remarquera aussi que sur le frontispice du folio de 1616 (et dans la réimpression de 1640-1), Jonson est représenté coiffé d'une couronne de laurier. J'incline à penser qu'à l'instar de Dante, il aimait à se parer en pensée de cet insigne de gloire poétique et que le nom de lauréat, qui lui est décerné par certains de ses amis, fait allusion à cette orgueilleuse faiblesse. La fonction officielle de lauréat, qui ne semblait pas autrefois avoir été réservée à un seul écrivain, avait probablement laissé quelques vestiges dans la tradition, et les poètes se le décernaient peut-être à eux-mêmes, depuis que la royauté négligeait ce soin [1].

Un autre fait assez curieux et plus probant, selon moi, me paraît devoir être également signalé ; Selden, dans ses *Titres d'Honneur*, consacre deux chapitres (part. II, chap. XLII et XLIII) à « la coutume de donner la Couronne de Laurier aux Poètes ». Voici la fin du développement que je cite en entier pour deux raisons :

« As from the use of the old Empire, the later took the example of crowning poets, so from that of the later, some use of giving the laurel, was anciently received into England. Iohn Skelton had that title of Laureate under Henry the 8th. And in the same time Robert Whittington called himself « *Grammaticae Magister et Protovates Angliae, in florentissima Oxoniensi Academia Laureatus* ». Under Edward the Fourth, one Iohn Kay by the title of « his humble Poet Laureat » dedicates to him *the Siege of Rhodes* in Prose. But Iohn Gower, a famous poet under Richard II, buried in

1. Dans la comédie de Dekker et Webster, *Northward Ho !* (1605) il est dit de Bellafront (qui est évidemment Chapman) : « *Worthy to be one of your privy chamber or laureat* » (Dekker's *Works*, III, 47). Cela signifie, suivant M. Fleay (*B. Chr.*, II, 271) : « Worthy to succeed Daniel, now in disgrace for *Eastward Ho !* and *Philotas*, but gentleman of the Queen's Privy Chamber and Laureate notwithstanding. » D'autre part je lis dans le D. N. B., vol. LI, 213 (Art. *Selden*) : « *In 1612 he* (Selden) *wrote* (*at the request of Michael Drayton, then Poet Laureate*) *notes on the first 18 cantos of his Polyolbion* » ; et M. Fleay signale (*B. Chr.*, I, 141) une pièce de vers « *by M. Drayton, poete-laureate, the night before he died* » (Mss. Ashmole 38, 92). Il reste donc possible que Daniel ait été investi de cette charge ; mais c'est Drayton et non point Jonson qui lui aurait succédé. Jonson ne serait devenu Lauréat, s'il le fut jamais, qu'à la mort de Drayton, en 1631.

St Mary Otteries Church, hath his statue crowned with Ivy mixt with roses. *Habet ibidem statuam* (saith Bale) *duplici nota insignem, nempe aurea torque et haederea corona rosis interserta. Illud militis ; hoc poetae ornamentum.* But of the crown of Laurell given to Poets, hitherto. And thus have I, by no unseasonable digression, performed a promise to you, my beloved Ben Jonson. Your curious learning and judgment may correct where I have erred and adde where my notes and memory have left me short. You are

Omnia carmina doctus
Et calles Mython plasmata et historiam.

And so you both fully know what concernes it, and your singular Excellencie in the Art most eminently deserves it. And I return to the power exercised by Counts Palatin in some other things ". (*Titles of Honor*. Second Edition. 1631. Pages 412-3.)

Je conclus de ce passage que la fonction de poète lauréat n'existait plus officiellement en Angleterre au moment où il a été écrit et que par conséquent ni Spenser ni Daniel n'en avaient été investis. Il en ressort aussi que Jonson éprouvait au sujet de cette institution une curiosité particulière, qui n'était peut-être pas uniquement érudite. Je remarque également que ce passage ne figurait pas dans la première édition (1614), comme le dit M. Fleay (*Biog. Chron.*, I, 350), mais seulement dans la seconde (1631). Or Jonson venait d'obtenir du roi Charles que sa pension de 100 marks fût portée à 100 livres (26 mars 1630). Les lettres patentes qui confirment le don royal (et l'octroi du tonneau de *sack* annuel) ne mentionnent rien qui ressemble à la fonction de lauréat [1] ; mais il se pourrait que Jonson ait nourri l'ambition pédante de faire rétablir à son profit la charge de poète officiel et qu'il ait prié son ami Selden de faire des recherches sur ce point. Il aurait peut-être obtenu aussi dans l'intervalle entre cette date et sa mort que l'on identifiât la pension dont il était titulaire et le titre qu'il ambitionnait, sans que cette identification fût sanctionnée par un acte régulier. Tout compte fait, si Jonson reçut jamais le titre de poète lauréat, ce qui reste douteux, ce ne dut être qu'aux environs de 1630/1. C'est d'ailleurs seulement à partir de ce moment qu'il paraît avoir fait acte de poète officiel [2].

1. On en trouvera le texte dans l'édition G.-C., vol. I, page LIII et LIV.
2. Voir *Underwoods*, LXXX, sqq. (*Works*, III, 334 sqq.).


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 04 19 06 010 5